

Morten Normann

# Begrepet avantgarde

En idéhistorisk fremstilling



Veileder: Jan-Erik Ebbestad Hansen

Masteroppgave i idéhistorie  
IFIKK, Universitetet i Oslo  
Våren 2011



## **Forord**

Følgende tekst er resultatet av en til tider lang og tidkrevende prosess, men like fullt en læringsrik og stimulerende prosess; og en prosess hvor det å orientere seg i et nytt og ofte ukjent landskap; det å finlese artikler og bøker på utkikk etter relevant informasjon; det å finpusse tekst opp i mot en stadig bearbeidelse av tanker – har vært vel så verdifullt og inspirerende, som den ferdige tekst som sådan.

Oppgaven, slik den foreligger nå, er dog ikke frembrakt under isolerte omstendigheter, men er også blitt til underveis i samtale og diskusjon med andre. Flemming Jørgensen, Jørn I. Halvorsen og Morten Vågen – må særlig takkes i den anledning.

En spesiell takk også til André Larsen Avelin for interessante og konstruktive diskusjoner i løpet av studieårene, samt for gjennomlesning og kommentering av oppgaven.

Sist men ikke minst en stor takk til Jan-Erik Ebbestad Hansen for veiledning underveis i studiet og for nyttige innspill og tilbakemeldinger hva gjelder struktur og konsistens med tanke på oppgaven og organisering av alle dens elementer.

Blindern, 1. juni 2011

Morten Normann



## **Innholdsfortegnelse**

Introduksjon.....	7
Tema og struktur.....	7
Om Metoden.....	9
Kapittel 1 – Avantgardebegrepets opprinnelse.....	12
1.1. Innledning.....	12
1.2. Begrepets opprinnelse.....	14
1.3. Begrepet i en politisk-ideologisk kontekst.....	17
1.3.1. Sosialisme.....	17
1.3.2. Saint-Simon.....	20
1.3.3. Fourier.....	25
1.4. Begrepet i en kunstnerisk-ideologisk kontekst.....	30
1.5. Baudelaire.....	32
1.6. Salon des Refusés.....	36
1.7. Begrepets videre utvikling.....	37
1.8. Oppsummering.....	40
Kapittel 2 – Avantgarde og revolusjon.....	41
2.1. Innledning.....	41
2.2. Hugo Ball og Zurich-Dada.....	43

2.2.1. Nyorientering og håp.....	43
2.2.2. Cabaret Voltaire.....	49
2.2.3. En magisk biskop.....	53
2.3. Berlin-Dada.....	56
2.3.1. Dada og Ekspresjonisme.....	56
2.3.2. Carl Einstein og det primitive.....	61
2.3.3. George Grosz og kunst som agitasjon.....	64
2.3.4. Otto Gross og radikal psykoanalyse.....	69
2.4. Surrealismen.....	73
2.4.1. Paris-Dada og Surrealisme.....	73
2.4.2. Surrealisme og revolusjon.....	80
2.5. Oppsummering.....	85
Kapittel 3 – Avantgardebegrepet etter den andre verdenskrig.....	88
3.1. Innledning.....	88
3.2. Avantgarde som karikatur.....	90
3.3. Avantgarde og <i>det nye</i> .....	92
3.4. Avantgarde og situasjonisme.....	96
3.5. Avantgarde og det postmoderne.....	100
3.6. Oppsummering.....	103
Konklusjon.....	105
Bibliografi.....	111

# Introduksjon

## Tema og struktur

En idéhistorisk fremstilling av avantgardebegrepet og dets røtter, hvilket er denne oppgavens hovedmål, er et foretak som krever en viss innsikt i hva som gjør begreper til noe mer enn bare vilkårlige merkelapper på fenomener som omgir mennesker og deres tilværelse til daglig. Det krever en innsikt i hvordan begreper forandrer betydning over tid; hvordan de er med på å etablere og delta aktivt i ideologier; og sist men ikke minst, krever det en innsikt i hvordan begreper, i kraft av sin tilstedeværelse i språket, har en særlig evne til å innta dominerende roller, uavhengig av diskurs, eller temaområde, som gjør at de som forsker innen feltet, stadig vekk kommer tilbake til dem, som om disse begrepene, bedre enn andre begreper, er i stand til, mye klarere og mer konsist, å gi en bedre forståelse av de emner som er under granskning.

Denne oppgaven er et forsøk på indirekte å gi uttrykk for dette, samt mer direkte å fortelle historien om et begrep – avantgardebegrepet – ut fra metoder som er relevante i forhold til idéhistorisk praksis, og som jeg mener på best mulig vis vil gi innsikt i den rolle og funksjon begrepet har spilt opp gjennom historien.

Oppgaven er med andre ord, en fremstilling av begrepet historisk – dens oppkomst og tilblivelse, dets etymologiske opphav, hvorledes begrepet har forandret innhold over tid; og ideologisk – hvilke ideologier det er (mer eller mindre) sentralt innenfor; samt hvorledes, eller i hvilken forstand begrepet blir brukt innenfor problemstillinger av mer teoretisk art. Oppgaven vil også gi eksempler på hvordan avantgardebegrepet har vært benyttet opp i gjennom historien, av individer som på mer enn en måte har tilknytning til de temaer som diskuteres i forbindelse med begrepet, og som samtidig er representative for en rekke ideologiske strømninger, som på sett og vis danner bakgrunn og ramme rundt det hele. Tidsmessig spenner oppgaven fra tidlig attenhundretall, til tiden like før, mellom og etter verdenskrigene.

Teksten vil som sagt, først og fremst, ta for seg problemstillinger knyttet til avantgardebegrepet, og da med særskilt fokus på det begrepshistoriske. Dette på bakgrunn av en generell gjennomgang av begrepet av etymologisk art, som også favner ulike diskusjoner som har med begrepets opphav og fremvekst å gjøre, og som inkluderer en del skikkelser som ettertiden har klassifisert som utopiske tenkere og innlemmet som en del av sosialismens forhistorie. Opphavsmenn knyttet til sosialismens fremvekst – skikkelser som Charles Fourier og Henri de Saint-Simon – for kun å nevne noen, vil her bli diskutert i sammenheng med avantgardebegrepet hvor dets betydning og funksjon blir forsøkt uthevet i forhold til de utopiske ideologier begrepet benyttes innenfor, og da knyttet til kunstneren som forropp – en *avantgarde*, i betydningen: fører av en overgripende politisk ide.

Dette vil så bli etterfulgt av en videre utforskning av begrepet, og de betydningsforskyvninger som muliggjøres av politiske (særlig anarkistiske) og kunstneriske ideologier (særlig ideen om kunst for kunstens egen skyld); hvor det å være førende ikke lenger bare er noe som knyttes til avantgardebegrepet i politisk-ideologisk forstand, men noe som også kobles til det kunst-ideologiske. Noe som så sees i sammenheng med anti-institusjonelle strømninger som reaksjon på refusjon fra offisielt hold med tanke på utstillingspraksis for billedkunstnere; samt mer utpregede nonkonformistiske og individorienterte ideer representert ved dikteren Charles Baudelaire. Deretter følges begrepet frem til første verdenskrig, hvor det også kobles til ideer om teknisk fremskritt og originalitet.

Oppgaven flytter seg så til mellomkrigstiden, med vekt på en del sentrale kulturpersonligheter som opererte rundt omkring i Europa på denne tiden, og hvor relasjonen mellom avantgardebegrepet og revolusjon utforskes, da med bakgrunn i historiske skikkelser som har vært sentrale i det som ettertiden har gitt merkelappen avantgarde. Hovedfokus vil her være på sentraleuropeisk dadaisme og surrealismen i Frankrike – representert ved dadaismens lederskikkelse Hugo Ball, den institusjonsfiendtlige Berlin-Dadaismen, samt surrealistenes ideolog André Breton – hvor disse personer og deres ideer settes i sin historiske sammenheng, for slik å tydeliggjøre de



strømninger avantgardebegrepet senere blir assosiert med, nettopp på grunn av disse personers tilknytning til revolusjonære aktiviteter.

Siste og avsluttende segment avsluttes i tiden etter andre verdenskrig med fokus på Theodor W. Adorno og hans teorier vedrørende den moderne kunstens rolle i samfunnet, tilknyttet avantgardebegrepet og forestillinger om det nye. Begrepet blir også drøftet i lys av situasjonistbevegelsen og da satt i sammenheng med kunstverkets potensial som verktøy for kritikk; før oppgaven avsluttes med en behandling av det postmoderne, slik dette blir fremstilt av Zygmunt Bauman, og de konsekvenser dette har for begrepets relevans i dag.

## Om metoden

Målet med oppgaven er som tidligere nevnt å undersøke hvordan avantgardebegrepet forandrer seg over tid. Å studere hva slags ideologier den er flettet sammen med; hvilke andre begreper den assosieres med; samt hva slags ideer som ligger bak begrepet.

Fremgangsmåten, eller metoden, som denne undersøkelsen forsøksvis vil la seg lede av, er inspirert av den prosedyre som er betegnende for Reinhart Koselleck og den form for historieskriving han gjerne assosieres med, hvilket vil si hans begrepshistoriske metode. Litt om denne.

I sin introduksjon til den engelske oversettelsen av Kosellecks *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, fra 1985, trekker Keith Tribe frem betydningen av Martin Heideggers metode hva gjelder måte å bedrive filosofi på og dens innflytelse på Koselleck. En metode som blant annet innebærer det å følge begrepenes historie utefra deres første inntreden i verden – dets røtter, det opphav – og hvordan de skifter betydning over tid, "isolating the manner in which key categories shifted and transformed over time and highlighting the resonances present in the contemporary vocabulary of sociopolitical language".<sup>1</sup> Han trekker også frem Carl Schmitt, som i følge

---

<sup>1</sup> Koselleck, Reinhart, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1985, s.viii

Tribe "taught Koselleck how to pose problems and seek proper solutions".<sup>2</sup> Noe som med andre ord reduserte metode eller historisk fremgangsmåte til det å, kort og godt, stille gode spørsmål "that provide a barrier against a drift into generality".<sup>3</sup> To innfallsvinkler som også undertegnede har latt seg inspirere av og som deler av oppgaven kan sies å være strukturert rundt.

Hva gode spørsmål angår, så ga Koselleck selv en slik liste i anledning det begrepshistoriske prosjektet titulert *Geschichtliche Grundbegriffe*, som han var en av hovedmennene bak (sammen med Otto Brunner og Werner Conze). Et verk som i dag er på ni bind, og som ble påbegynt på slutten av sekstitallet, og som skulle fungere som et slags leksikon over historiske begreper ("historical concepts"),<sup>4</sup> med fokus på overgangen mellom det før-moderne – tiden før det attende århundret – og det moderne. Et fokus på begreper "in which concepts are no longer intelligible to us without interpretation and exegesis",<sup>5</sup> i lys av hvilken betydning begrepene har i en annen, mer moderne tid; eller sagt annerledes: Hvorledes begreper skapt under andre forutsetninger enn våre – før-moderne forutsetninger – forholder seg til den nyere – moderne – tids tankestrukturer.

Det var altså i anledning dette prosjektet at Koselleck utarbeidet en liste med spørsmål som skulle være behjelpelig i det å hente ut informasjon om denne overgangstiden, og som gjorde det mulig for de involverte skribentene å bedre få tak i og utbrodere emnet for undersøkelsen – modernitetens røtter, så og si.

Listen over spørsmål:

Is the concept in common use? Is its meaning disputed? What is the social range of its usage? In what contexts does the term appear? Is the term articulated in terms of a concept with which it is paired, either in a complementary or adversary sense? Who uses the term, for what purpose, and to address whom? How long has it been in social use? What is the valency of the term within the

---

<sup>2</sup> Ibid

<sup>3</sup> Ibid

<sup>4</sup> Ibid s.x

<sup>5</sup> Ibid

structure of social and political vocabulary? With what terms does it overlap, and does it converge with other terms over time?<sup>6</sup>

En rekke spørsmål som, som sagt, skulle gjøre det enklere å gripe det vesentlige, det konkrete, i overgangstiden mellom hva Koselleck selv har kalt *Sattelzeit*, til den mer mekanisk-industrielle moderniteten fra og med fabrikkenes inntog i Europa i slutten av 1700-tallet og videre utover på 1800-tallet; og samtidig en rekke spørsmål som vil prege konstruksjonen av denne oppgaveteksten, uten at jeg av den grunn vil hevde at en situering av avantgardebegrepet i historiske, ideologiske og teoretiske rammer, med vekt på det begrepshistoriske, er noe som er det mest representative uttrykk for Kosellecks overgripende prosjekt.

Avantgardebegrepet som sådan er neppe noe typisk "key concept" of sociopolitical language<sup>7</sup>, altså begreper trukket frem på bakgrunn av det å best mulig kunne gi svar på spørsmål Kosellecks er ute etter<sup>8</sup> – *Geschichtliche Grundbegriffe*'s basisforetak. Nemlig en utforskning av "the dissolution of the old world and the emergence of the new in terms of the historicoconceptual comprehension of this process."<sup>9</sup> Men, i kraft av å være et historisk rikt begrep, som har spilt en stor rolle innen politisk-ideologiske diskurser, så vel som kunst-ideologiske, så vil nok en slik behandling av begrepet langt på vei berøre en del av den tematikk og de målsetninger dette prosjektet var intendert for, selv om en historisering av begrepet først og fremst, nok er med på å bidra til forståelse i en mer utpreget idéhistorisk forstand.

---

<sup>6</sup> Ibid s.xii

<sup>7</sup> Ibid s.xi

<sup>8</sup> Begreper av typen *Politikk, Demokrati, Adel og Arbeider*, for å nevne noen.

<sup>9</sup> Ibid

# Kapittel 1

## Avantgardebegrepets opprinnelse

### 1.1. Innledning

Det sies at fra årene 1700 til 1789 – altså årene frem til den franske revolusjonen – ble mer enn 150 tekster av mer eller mindre utopisk natur produsert bare i Frankrike alene.<sup>10</sup> Dette sier noe om det kulturelle klimaet i Frankrike på denne tiden. En tid preget av stor sosial uro, og en tid hvor mange ideologier kjempet om plassen med det for øye å skape en ny og bedre verden. Men disse tekstenes natur forteller oss også noe mer om de ideologiske strømningene som var i emning og som var i ferd med å spre seg rundt om Europa i denne tidsepoken. De forteller oss også noe om de historiske situasjoner som disse tekstene indirekte (og noen ganger direkte) var en konsekvens av; og de forteller oss ikke minst noe om hvilke konkrete foretak som måtte foretas for å gjøre mulig det som ofte syntes umulig, nemlig samfunnsmessig forandring, samfunnsmessig fornyelse – en total omvending av de rådende samfunnsforhold – for på den måten skape et bedre samfunn, som ikke binder mennesket unødig, til nag, lidelse og undertrykkelse.

Dette siste er i alle fall tilfelle for noen av disse skribentene. Og da spesielt de individer som har fått æren av å ha satt i gang det maskineri som vi i dag kjenner som sosialisme, nemlig Comte Henri de Saint-Simon, Charles Fourier og Robert Owen,<sup>11</sup> for kun å trekke frem noen av de individer som regnes, blant flere mulige kandidater, som sosialismens bakmenn, og som er særlig sentrale for temaet denne teksten omhandler. Individer som også Karl Marx og Friedrich Engels, i sitt *Kommunistiske Manifest*, anså som særlig representative for en form for kritisk-utopisk sosialisme, og som både Marx og Engels har lånt betydelige ideer av, i sine tekster om historiens mål, og de underliggende krefter som driver den fremover. Og det var særlig disse første sosialisters

---

<sup>10</sup> Jennings, Jeremy, ed., *Socialism: Critical Concepts in Political Science*. London and New York: Routledge, 2003, s.2

<sup>11</sup> Begrepet sosialisme ble første gang brukt av Robert Owens etterfølgere i 1822. Ibid s.1

virke som systembyggere i en sosialistisk og kommunistisk ånd de trakk frem som spesielt interessante.

Mer interessant for denne oppgaven derimot er at det innenfor disse kretser ble utklekket en rekke begreper, som i vår egen tid fortsatt lever i beste velgående, (om enn i en noe fordreid form, hvis man tar det innholdsmessige i betraktning) – og som sammenlignet med hva dets meningsinnhold var da de ble benyttet for så og si første gang, har betydninger som er nokså ulikt det begrepene har i våre dager. Et av disse begrepene som har en slik ulik betydning er begrepet *avantgarde* – som, dersom man utelukker dens første fødsel som metafor under renessansen (1500-tallet), ble unnfanget nettopp i denne før-sosialistiske sammenheng.

Avantgardebegrepet, som opprinnelig var en del av en militær terminologi, med røtter hel tilbake til middelalderen, i betydningen fortropp – de som speidet – fikk først vind i seilene som metafor, som et bilde på en bestemt handling, i kjølevannet av den franske revolusjonen. Og da spesielt innenfor det politisk-ideologiske tankefelt, som på den tiden var dominert av Jakobinerne på venstresiden. Men begrepet gjennomgikk først og fremst en transformasjon i det fokuset gikk fra det å være innlemmet i det politiske rommet, til også å omfatte det kunstneriske, og da spesielt med tanke på kunstnerens rolle i en større samfunnsmessig sammenheng. En transformasjon hvis spede begynnelse er å finne innbakt i tankesystemene til både Saint-Simon – ofte kalt teknokratiets far – og Fourier; og som senere, på bakgrunn av blant annet anarkistiske og sosialistiske strømninger innen det politiske tankefelt, samt mer konseptuelle strømninger innen det kunst-ideologiske feltet – særlig *l'art pour l'art* og Immanuel Kants begrep om *det interesseløse* – utvidet avantgardebegrepets innhold til også å bety noe for kunsten og dens rolle i samfunnet.

## 1.2. Begrepets opprinnelse

I likhet med en rekke andre begreper, som dukket opp i dette tidsrommet i tiden like etter revolusjonen i Frankrike til midten av 1800-tallet<sup>12</sup>, så er det nærliggende å koble avantgardebegrepet opp i mot forestillinger knyttet til forhåpninger om en ny tid og nye fremtidsanskuelser. Disse anskuelser – som særlig revolusjonen var med på å blåse liv i – danner på sett og vis en naturlig plattform for å lese oppkomsten av begrepet i; men disse anskuelser er også, i et videre perspektiv, samtidig betegnende for den vilje til forandring som var til stede hos de individer, som i den franske revolusjonen, tross de grusomheter den medførte, også ble seg bevisst at sosiale utopier ikke bare behøvde å være naive drømmerier, og at det å snu opp ned på de eksisterende vilkår ikke var en umulighet, så lenge man hadde en bred folkemasse i ryggen, villige til ofre seg for saken.

En av de som anså seg selv som særlig egnet til å fortelle hvordan mennesket skulle organisere seg, med det for øye å skape det best tenkelige samfunn, var, for å bruke hans fulle navn, Claude-Henri de Rouvroy Comte de Saint-Simon. En person som – hvis vi skal tro på anekdoten – hver dag fikk kammertjeneren sin til å vekke seg med følgende ord: "Rise, M. le Comte – you have great things to achieve."<sup>13</sup> Denne litt stormannsgale, kunne man kanskje kalle ham, historisk interessante skikkelsen, som visstnok skal ha vært elev av Jean le Rond d'Alembert<sup>14</sup> og vært del av kretsen rundt Encyclopedistene – var en mann hvis ettermæle inkluderer, i tillegg til de å være en av de første sosialistene, også det å være den som første gang bruker avantgardebegrepet på en ny og særegen måte.

Begrepet dukker første gang opp, i følge Donald D. Egbert<sup>15</sup>, hos Saint-Simon i de sene tekstene hans<sup>16</sup> – han døde i 1825 – og da ikke som en betegnelse på en fortropp i

---

<sup>12</sup> "Communiste, communautaire and anarchiste, all belonged to the year 1840; and the decade also added concordium (1842), associationist (1844), and progressist (1848), as well as a multitude of new derivatives from these and older terms." Ibid s.78

<sup>13</sup> Berlin, Isaiah, *Freedom and its Betrayal*. London: Chatto & Windus, 2002, s.109

<sup>14</sup> Noe som i følge Frank E. Manuel i hans *The New World of Henri Saint-Simon* bare er et ubegrunnet rykte. Se Ibid s.169

<sup>15</sup> Matei Calinescu sporer i motsetning til Egbert, begrepets røtter helt tilbake til renessansen, til den franske historikeren Etienne Pasquier (1529-1615), hvor begrepet blir brukt innenfor en poetisk

militær forstand, men som et metafor koblet opp i mot kunstnere og deres rolle, deres funksjon, i samfunnet sett under ett:

It is we, artists, that will serve as your avant-garde; the power of the arts is indeed the most immediate and the fastest. We have weapons of all sorts: when we want to spread new ideas among people, we carve them in marble or paint them on canvas; we popularize them by means of poetry and music; by turns, we resort to the lyre or the flute, the ode or the song, history or the novel; the theatre stage is open to us, and it is mostly from there that our influence exerts itself electrically, victoriously. We address ourselves to the imagination and feelings of people: we are therefore supposed to achieve the most vivid and decisive kind of action; and if today we seem to play no role or at best a very secondary one, that has been the result of the arts' lacking a common drive and a general idea, which are essential to their energy and success.<sup>17</sup>

Det er altså i denne tidlig-sosialistiske sammenheng, at begrepet først får reell betydning, som en betegnelse på hva kunsten og dens oppgave skal være, innenfor en mer systematisk konstruert og tydelig ideologi.

Avantgardebegrepet blir også benyttet hos en annen av de tidlige sosialistene, nemlig hos Charles Fourier. Og også her er det elevene hans som bruker begrepet eksplisitt, mens Fourier selv kun antyder begrepets meningsinnhold uten å ta begrepet "i sin munn". Elever som, i følge Marx og Engels i *Det Kommunistiske Manifest*, fra 1848, bidrar til å forkrøple sine forløperes tanker, ved dannelsen av reaksjonære sekter. Dette i motsetning til Fourier (og de andre kritisk-utopiske sosialistene), som Marx følte seg

---

sammenheng – og som i måten begrepet brukes på, forgriper den spliden som fulgte på 1600-tallet mellom de gamle ("The Ancients") og de moderne ("The Moderns") – og da assosiert med progresjon, i en passasje, som Calinescu påpeker, florerer av billedbruk inspirert av militær terminologi: "A glorious war was then being waged against ignorance, a war in which, I would say, Scève, Bèze, and Pelletier constituted the avant-garde; or if you prefer, they were the fore-runners of the other poets. After them, Pierre de Ronsard of Vendôme and Joachim du Bellay of Anjou, both gentlemen of noblest ancestry, joined the ranks. The two of them fought valiantly, and Ronsard in the first place, so that several others entered the battle under their banners." Se Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, N.C.: Duke University, 1987, s.97-100

<sup>16</sup> De dukker mer presist opp i teksten til en av elevene hans – Olinde Rodrigues – og ikke av Saint-Simon selv, som i følge Calinescu, som korrigerer Egbert på dette punktet, aldri bruker begrepet annet enn i en implisitt forstand, aldri eksplisitt. Se forøvrig Calinescu, Ibid s.101-102

<sup>17</sup> Ibid s.103

tiltrukket av, og som "på mange måter var revolusjonære"<sup>18</sup> i sine tanker. Og han stempler disse etterfølgerne, i sin sedvanlige bitende stil som "konservative sosialister" med "fanatisk overtro på [sin egen] samfunnsvitenskaps mirakelvirkninger".<sup>19</sup>

Noe som i videre forstand betyr, hvis vi skal vi tro Marx, at avantgardebegrepet, slik det blir benyttet hos Fourier-disippelen Gabriel-Désire Laverdant, i 1845, i sitatet

Art, the expression of society, manifests, in its highest soaring, the most advanced social tendencies: it is the forerunner and the revealer. Therefore, to know whether art worthily fulfills its proper mission as initiator, whether the artist is truly of the avant-garde, one must know where humanity is going, know what the destiny of the human race is (...)<sup>20</sup>

– hentet fra teksten *De la mission de l'art et du rôle des artistes* – er kreert i en særdeles konservativ sammenheng, sammenlignet med hva Marx selv, i tiden rundt revolusjonen i 1848, anså som tilstrekkelig radikalt.

Begrepet som sådan, i sin metaforiske fremtoning, har dog røtter "directly derived from the language of revolutionary politics."<sup>21</sup> Dette med henvisning til journalen *L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales*, fra 1794, som er et blad, i militær ånd, som forsvarte Jakobinske, altså venstresidens ideer, i kjølevannet av de hendelser som utspilte seg under revolusjonen. Og at dette begrepet innenfor en Saint-Simonistisk eller Fourieristisk sammenheng, innehar konnotasjoner som berører tendenser i radikale politiske ideologier, er nok noe både Saint-Simon, Fourier, og de "reaksjonære" elevene deres, var klar over når de i sine respektive sammenhenger brukte avantgardebegrepet på en ny og innovativ måte.

---

<sup>18</sup> Marx, Karl, *Det Kommunistiske Manifest og andre ungdomsskrifter*. Oslo: De Norske Bokklubbene, 2000. s.253

<sup>19</sup> Ibid

<sup>20</sup> Sitert i Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. s.9

<sup>21</sup> Calinescu, *Five Faces of Modernity*. s.101



### 1.3. Begrepet i en politisk-ideologisk kontekst

#### 1.3.1. Sosialisme

Sosialismen som ideologi har en lang og innholdsrik historie, og har dannet bakteppet for mange viktige og betydningsfulle hendelser opp igjennom tiden. Dens røtter er mange og lange og strekker seg fra sivilisasjonens begynnelse opp til i dag, uten at det av den grunn er nødvendig å komme med en lang utgreiing av dens oppkomst og opphav her, men heller i stedet kort utlegge på hva som i generelle trekk kjennetegner sosialismen i dag, for dernest mer spesifikt å se dette i lys av de ideer Saint-Simon og Fourier tenkte innenfor, og på hvilken måte avantgardebegrepet står i forhold til dette.

I introduksjonsteksten til fem-binds verket om sosialismen – *Critical Concepts in Political Science* – trekker Jeremy Jennings frem en del elementer han mener er særlig typisk for sosialismen. Dette gjelder i første rekke den utopiske dimensjon. Med andre ord viljen til å forestille seg mulige samfunn, som ikke undertrykker mennesket, men som er tilpasset dets behov og muligheter for å utvikle seg "freed of his 'civilized' vices and depravity",<sup>22</sup> i harmoni og frihetlig utfoldelse, for å uttrykke det veldig generelt. Et element både Saint-Simon og Fourier kan sies å være typiske representanter for. Avantgardebegrepet som sådan oppstår som sagt innen en slik utopisk sfære, hvor det på denne tiden eksemplifiserer det å være underkastet noe overgripende, en ideologi, som kunstnerne på denne tiden, dersom de var innstilt på å følge Saint-Simon eller Fourier, var underlagt å skildre.

Andre elementer som Jennings trekker frem er "a progressive conception of philosophy of history"<sup>23</sup> Altså at man tenker innenfor et rom hvor fremtidsanskuelsene baserer seg på at tiden ikke er syklisk, eller at den går i ring (slik den blir ansett for å gjøre innenfor det gresk-romerske verdensbildet før Kristus); heller ikke det at tiden fulgte et mønster som rettet seg mot apokalypsen og dommens dag (en mer kristen

---

<sup>22</sup> Jennings, ed., *Socialism: Critical Concepts in Political Science*. s.2

<sup>23</sup> Ibid

fremstilling)<sup>24</sup>; men heller at den baserer seg på en evolusjonær modell med et klart mål, hvor fremskritt måles i lys av hvor langt man er fra målet (noe enkelte tenkere har fremhevet bare er en sekulær versjon av den opprinnelige kristne).

Hos både Fourier og Saint-Simon er en slik tankegang helt klart til stede. Begge parter legger selv premissene for hvordan fremtiden skal se ut. Saint-Simon med sitt teknokratiske system hvor han rekonstituerer "the medieval hierarchy in industrial terms"<sup>25</sup> og hvor eliten (kunstnere, vitenskapsmenn, og industriaktører) bestemte hvilken vei samfunnet skulle gå, uavhengig av hva folket ville, nærmest i skjul, for slik å bevege samfunnet i "riktig" retning. Et system hvor kunstnerne tilhørte avantgarden, i kraft av å være de som kondisjonerte og gjorde folk mottagelig for de "riktige" tankene. Et eksempel på en slik type avantgardistisk kunst, i Saint-Simons forstand, er Gustav Courbet og hans realistiske malerier. Malerier som blant annet Auguste Comte (som en lang stund var Saint-Simons sekretær og "adopterte sønn"<sup>26</sup>), var med på å oppmuntre til, via den positivistiske filosofi han var opphavet til<sup>27</sup>. Malerier som således var ment å skulle åpne folks øyne for en virkelighet som var positivt gitt i erfaringen.

Avantgardebegrepet brukes på nesten tilsvarende måte innefor tankesystemet hos Fourier, med sitt samfunnsideal bestående av en rekke små kommuner<sup>28</sup> – hva Fourier kalte phalanxer<sup>29</sup> – som kunsten skulle fremheve de beste sidene ved.

Et annet av typiske sosialistiske elementer gjelder kritikken av kapitalismen, som i mange tilfeller er sosialismens hovedfiende nummer en. Et system som i følge Jennings, i sin oppsummering, "institutionalized robbery"<sup>30</sup> og var slik sett ikke spesielt godt egnet med tanke på distribuering av felles goder til det felles beste. Noe som særlig gikk ut over arbeiderne. Et tema særlig Marx (og marxismen generelt) er assosiert med. Hos Fourier

---

<sup>24</sup> Ibid

<sup>25</sup> Berlin, *Freedom and its Betrayal*. s.127

<sup>26</sup> Egbert, Donald D., "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", i *The American Historical Review*, Volume LXXIII, Number 2, 1967. s.341

<sup>27</sup> En filosofi som i en forstand er en forlengelse av Saint-Simonismen (i alle fall i dens tidlige fremtoning).

<sup>28</sup> Hvis idealstørrelse var på rundt 1600-1800 individer, og som var organisert utofra intrikate attraksjonsprinsipper.

<sup>29</sup> Også, slik avantgardebegrepet er, et uttrykk hentet fra militær terminologi.

<sup>30</sup> Jennings, ed., *Socialism: Critical Concepts in Political Science*. s.2

og Saint-Simon derimot er kritikken av kapitalismen (i sin fullstendige form) ikke noe som, av historiske årsaker, er dominerende i deres tankesystemer, men (i sin ufullstendige form) er det først og fremst Fourier, som var handelsmann av yrke, som er kritisk:

"Hoarding is the most odious of all social crimes because it always attacks the poorer sections of the workforce"<sup>31</sup> Et sitat som kunne vært hentet rett ut av Marx's *Das Kapital*. Saint-Simon var derimot av en annen oppfatning, og økonomisk kontroll av samfunnet som sådan var noe han anså for positivt, og det er ikke uten grunn at han plasserer blant annet bankmenn blant eliten i det som er hans idealsamfunn.

Et fjerde element har med hva Jennings kaller "aspirations towards democracy",<sup>32</sup> som innebærer en mer åpen og inkluderende samfunnsform (hvor ideer som likestilling, kamp mot diskriminering, personlig frigjøring, for å nevne noe, er relevante). Både Saint-Simon og Fourier teorier kan sies å omfatte aspekter ved deler av dette. Noe som kan eksemplifiseres – på den ene side – via likestillingsspørsmålet som Saint-Simon i motsetning til sine elever, ikke var spesielt begeistret for. "The Saint-Simonians, *unlike* their supposed mentor Comte Claude Henri de Saint-Simon, openly espoused the cause of complete social and political equality for women."<sup>33</sup> Og – på den andre side – Fourier "[who] is credited by modern scholars with having originated the word 'féministe'."<sup>34</sup> og som tillegg er kjent for sin "accentuation of individual peculiarities and differences (...) his dismissal of the reason in favor of the 'natural' impulses of man".<sup>35</sup> Noe som også kan settes i sammenheng med hans åpenhet hva seksuell frigjøring angår, og som peker frem i mot ideer som er sentrale i mellomkrigstidens avantgardistiske kunstbevegelser som dadaismen og surrealismen.

Sist, men ikke minst, trekker Jennings frem arbeiderklassen, eller proletariatet, og dens plass, eller rolle i samfunnet, sett under ett. Samt hvorledes disse på best mulige måte skal organiseres med tanke på det å overta og bli herre over produksjonsmidlene,

---

<sup>31</sup> Fourier, Charles, *The Theory of the Four Movements*. Cambridge: University Press, 1996. s.237

<sup>32</sup> Jennings, ed., *Socialism: Critical Concepts in Political Science*. s.3

<sup>33</sup> Ibid s.229

<sup>34</sup> Ibid

<sup>35</sup> Blaug, Mark, ed., *Dissenters: Fourier, St Simon, Proudhon, Hobson*. Aldershot: Edward Elgar Publishing Company, 1992, s.32

for slik å styre seg selv. Et poeng som er særlig sentralt i lys av Marx og marxistene etter ham. Arbeideren som type, som innehar en historisk funksjon, er ikke noe som tematiseres i særlig grad, verken hos Fourier eller Saint-Simon i denne sammenheng. Og selv om Fourier selv, som døde i 1837, var kritisk til datidens økonomiske konsekvenser for de svake og fattige, så demoniserte han aldri "the oppressors", og ei heller sentimentaliserer "the oppressed."<sup>36</sup> Selv om ettertiden ofte har forsøkt å lirke ham inn i en slik posisjon.

Av disse elementer, som hver for seg omtaler sentrale aspekter ved sosialismen slik vi kjenner den i dag, så er mange av røttene som vist allerede i uferdig form tilstede hos både Fourier og Saint-Simon. Røtter som har lagt føringer på mang en tenker som kom etter dem, og som også kan sies å ligge som en ideologisk hinne rundt den betydning avantgardebegrepet var investert med tidlig på 1800-tallet. En hinne, hvis elementer, ikke skal forfølges i detalj, men heller anskueliggjøres, i de tilfeller der de er viktige for en forståelse av den horisont disse ideologer og deres elever tenkte innenfor, og da med særlig henblikk på avantgardebegrepet, for slik å situere begrepet på best mulig måte i en videre idéhistorisk sammenheng, i lys av hvem som bruker begrepet, hvilke begrep den brukes sammen med, og sist men ikke minst i hvilken sammenheng begrepet brukes innenfor.

### 1.3.2. Saint-Simon

[N]othing is stable, nothing is absolute, everything evolves, everything responds to the movement of the times, to the evolution of humanity, to the new inventions, new discoveries, new minds, new souls, new hearts which it is gradually producing<sup>37</sup>

Slik oppsummerer Isaiah Berlin Saint-Simon sine tanker vedrørende historiens gang, med tanke på hvordan historien forløper seg. "If there is anything Saint-Simon

---

<sup>36</sup> Se Introduksjon, Fourier, *The Theory of the Four Movements*. s.xxiv

<sup>37</sup> Berlin, *Freedom and its Betrayal*. s.118

detests it is the notion of absolute principle."<sup>38</sup> Allikevel var denne tenkeren – en av flere tenkere som opererte i tiden før, rundt og etter den franske revolusjonen, og som ettertiden har karakterisert som sosialist av det mer utopiske slaget – en tenker, som også kjennetegnes for sine absolutte prinsipper, og da spesielt med tanke på hvordan et samfunn skulle kunne eksistere på best mulig måte; og da best i betydningen best for flest mulig mennesker.

En tenker som i følge Berlin har mer å si oss om dagens samfunn (altså for Berlin det 20 århundret, men man kunne også legge til det 21 århundret), enn det har for det foregående århundret etter Saint-Simon; og en tenker som la føringer, ikke bare på Marx og Engels og deres historiesyn, men som også formulerte tanker som har fellestrekk både med fascismen og stalinismen; og en tenker – som brukte mye tid på å formulere en ny basis, for å forhindre at de tumulter og blodige scener som fulgte i kjølevannet av den franske revolusjonen – en revolusjon han med nød og neppe kom uskadd i fra – igjen ville dukke opp og terrorisere mennesket.

Saint-Simon var svært opptatt av hvordan historien forløp seg – og hvordan det var mulig å styre denne på best mulig måte, gitt det fravær av absolutte prinsipper det syntes som om historien lot seg styre av, var noe han fant problematisk og forsøkte å løse. En gjenetablering av en ny orden etter revolusjonen var i så måte en nødvendig handling, for slik å sikre et stabilt og progressivt samfunn, som muliggjorde maksimale muligheter for ethvert individ, som i kraft av å være innovative og kreative skulle skape mest mulig for flest mulig av alt det mennesket var interessert i å tilegne seg av goder. Et slikt samfunn var i følge Saint-Simon kun mulig via nøye planlegging og organisering, og samfunnet som sådan skulle styres av en elite som på sin måte skulle implementere de korrekte retningslinjer, for slik å virkeliggjøre det ideelle samfunn, tilpasset tidens hendelser og de problemer disse skapte.

---

<sup>38</sup> Ibid

Med utgangspunkt i hva han anså som historiens innebygde lover<sup>39</sup>, hvor mennesket kun er historiens instrumenter, så mente han at denne eliten (bestående av kunstnere, vitenskapsmenn, og foretningsmenn), på grunn av dets variasjon, var best rustet til å imøtegå historiens nykker, dens uunngåelige gang. Heller enn å la seg underkaste det mulige kaos, som kunne dukke opp – eksemplifisert med blodbadet under revolusjonen – anså Saint-Simon det som nødvendig å tøyte historien på et annet plan "to speed and smooth the transition to the new social system"<sup>40</sup> uten unødig lidelse. "This is the way in which an army marches, and we are an army, the whole of history is an army..."<sup>41</sup>

Blant denne eliten befant, som sagt, også kunstnerne seg. Det var disse som skulle kondisjonere og gjøre klar folket for de ideer som var best egnet for å opprettholde ro, orden og stabilitet; og det er i denne betydningen – slik jeg også har vist andre steder i oppgaven – at kunstnerne var en fortropp. En avantgarde. De som med sine innovasjoner, skapte nye behov (i betydningen, de behov eliten mente var de eneste riktige), som så folket forhåpentligvis ville føle seg tiltrukket av. Eller sagt annerledes: kunstnerne skulle sette i gang en prosess hos resten av befolkningen, som gjorde dem åpne for den videre utviklingen. De var med andre ord fri i forhold til hva de ville skape, men hadde i oppgave å "gjøre klar" folket; å gjøre disse mottakelige for de nye ideer, som eliten mente det var viktig å implementere. Ideer som var nødvendige for å bevege samfunnet i "riktig retning" uavhengig av folkets vilje, som man ikke kunne stole på.

I teksten *Lettres de H. de Saint-Simon à Messieurs les Jurés*, fra 1820, hvor Saint-Simon impliserer avantgardebegrepet uten å bruke det eksplisitt<sup>42</sup>, kommer det tydelig frem hvilken rolle kunstneren skal spille i samfunnet. Og da kunstner i bred betydning av ordet. "[T]he term 'artist' includes all moral teachers and 'embraces simultaneously the

---

<sup>39</sup> "Karl Marx has made familiar so much of Saint-Simon's historicism, without proper acknowledgement, that it would be tedious to do much more than catalogue the similarities and differences between the two exploitations of history". Blaug, *Dissenters: Fourier, St Simon, Proudhon, Hobson*. s.156

<sup>40</sup> Ibid s.157

<sup>41</sup> Berlin, *Freedom and its Betrayal*. s.126

<sup>42</sup> "New meditations have proved to me that things should move ahead with the artists in the lead, followed by the scientists, and that the industrialists should come after these two classes." Sitert i Calinescu, *Five Faces of Modernity*. s.102

works of the painter, of the musician, of the poet, of the literary man, in a word everything that has sensation for its object."<sup>43</sup> I denne rollen som fortropp for resten samfunnet skulle kunstneren skape kunst investert med sosialt nyttig innhold, som fremmet den overgripende ideologi.<sup>44</sup>

En ide som ikke er så fjern fra den Stalin praktiserte, når han i 1934, forlangte at kunstneren skulle underkaste seg staten og skape kunst i sosial-realistisk stil. Hvilket er en tanke Egbert forfølger i sin artikkel "The Idea of the 'Avant-Garde' in Art and Politics", og som danner bakgrunn for en ugreiing av konflikten som har med kunst underlagt en allerede ferdig ide på den ene siden, og kunst for kunstens egen skyld på den andre. Eller sagt mer generelt, kunst i revolusjonens tjeneste (uavhengig av revolusjonær ideologi) og kunst underlagt estetikkens lover alene. En konflikt mellom to ulike konsepsjoner av hva kunst skal være, og som er et sentral tema innen kunst-ideologiske drøftelser hva gjelder kunsten i det 19 og 20 århundret og en konflikt som vil bli behandlet senere i oppgaveteksten.

Ideen om kunst for kunstens egen skyld – eller *l'art pour l'art* – er en ide som, ifølge Egbert, første gang dukker opp hos Benjamin Constant i hans *Journal Intime* 10. Februar 1804, og er en ide som har røtter helt tilbake til Kant og hans begrep om *det interesseløse*. Sistnevnte begrep er noe som innenfor Kants filosofiske system er koblet til dømmekraften og erfaring av det skjønne; og en ide som tar sine første steg innad en tysk kontekst, i den tyske romantikken – som Benjamin Constant var assosiert med – i kraft av å ha tilbrakt tid der.<sup>45</sup>

Hva *l'art pour l'art* angår, så er dette et begrep som ofte dukker opp sammen med avantgardebegrepet, og som den av og til overlapper med. Og det er særlig når begrepet går fra å være underkastet en overgripende ide – slik som hos Saint-Simon, slik som hos

---

<sup>43</sup> Egbert, "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", s.342-343

<sup>44</sup> Slik for eksempel billedkunstneren Jaques Louis David – som i likhet med Saint-Simon beveget seg i kretsen rundt Encyklopedistene – gjorde det under revolusjonen, og som han senere uttalte det "artists could have no higher duty than 'to produce work of 'usable application,' and that art has a deliberately 'utilitarian aim; not the particular utility of a principal caste, but the general utility of the nation, of the masses..." Sitert i Ibid, note 6

<sup>45</sup> "In February 1804 Constant was in Germany with his mistress, Mme. Anne de Staël." Ibid s.344, note 10

Fourier – til å betegne kunst av mer selvstendig art, hvor kunstneren selv legger premissene for hva vedkommende ønsker å lage – såkalt autonom kunst – at disse to begreper overlapper; noe som særlig forekommer i kunsten etter 1870.<sup>46</sup>

Ideen om autonom kunst, kunst som selvlovgivende, ble mer spesifikt utbrodert hos Théophile Gautier, i hans forord til to-bindes verket *Mademoiselle de Maupin* fra 1835; hvor kunstneren trekkes frem som en som ikke skal underkaste seg krav om sosial nytte, men skal kunne skape fritt. I denne teksten, som ofte trekkes frem som "the first great manifesto for art for art's sake"<sup>47</sup>, selv om frasen aldri blir benyttet eksplisitt, blir også kunstneren ansett, slik denne skikkelsen også blir det hos Saint-Simon, del av en elite – men en elite, som ikke er underlagt krav samfunnet fremsetter som nødvendige å spre til allmennheten.

Avantgardebegrepet, som heller ikke brukes av Gautier, er, som sagt tidligere, også sentral innenfor innenfor Fourier og hans disiplers tankesystemer. Og har her en lignende funksjon som den har hos Saint-Simon. Det var dog ikke Fouriers syn på kunstnerens rolle i samfunnet som fikk Gautier til å hylle ham, "the only one among you who has common sense is a madman, a great genius, an idiot, a divine poet far above Lamartine, Hugo, and Byron. He is Charles Fourier [sic], the phalansterian, who is all this in himself alone..."<sup>48</sup>, men hans ideer tilknyttet anarkisme og sosial frigjøring. Ideer som mer enn andre gjorde overlappingen av de to begreper mulig, og da i høyere grad enn hos den mer disiplinorienterte Saint-Simon og hans krets.

---

<sup>46</sup> C.L. De Liefde i sin bok om Saint Simonismen, hevder at overgangen fra sosial kunst som sådan til fokus på ren kunst er noe som særlig skjer etter revolusjonen i 1848. "For a few years before the Revolution of 1848, everyone is hesitating between a pure art and a social art, and its only well after 1852 that *l'art pour l'art* gains the upper hand." Sitert i Benjamin, Walter, *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. 1999. s.228

<sup>47</sup> Egbert, "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", s.344, note 10

<sup>48</sup> Ibid



### 1.3.3. Fourier

In the course of reading, it should be borne in mind that because the discovery it announces is more important on its own than all the scientific work done since the human race began, civilised people should henceforth concern themselves with one debate only: whether or not I have really discovered the Theory of the Four Movements; for if the answer is affirmative, all economic, moral and political theories will need to be thrown away, and preparations made for the most astounding, and happiest, event possible on this or any other globe, *the transition from social chaos to universal harmony*.<sup>49</sup>

- Charles Fourier

Sitatet ovenfor er hentet fra introduksjonen til Charles Fouriers, *The Theory of The Four Movements*, fra 1808, og er et godt eksempel på en uttalelse ytret av hva Isaiah Berlin i sin forelesningsrekke om frihetsbegrepet fra 1952, har kalt "megalomaniac messiahs".<sup>50</sup> I følge Berlin var perioden mellom slutten av syttenhundretallet og begynnelsen av det nittende århundret spesielt tettepakket med stormannsgale individer som, på godt og vondt, forsøkte å forandre verden og dens vilkår. "Everybody at that period seemed to think that he at last had been gifted with that unique power of penetration and imagination which was destined to solve all human evils."<sup>51</sup> Charles Fourier var intet unntak.

I boken *La philosophie de l'histoire de la culture dans l'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945*, av Robert Estival, prøver forfatteren å koble avantgardebegrepet opp i mot slike "stormannsgale" tanker, men da særlig med fokus på etterkrigstidens kunstbevegelser (blant annet hos i lettrismen og Isidore Isou), hvor han stadfester begrepets første forekomst i denne egosentriske megalomanianske forstanden til en programerklæring i bladet *L'avant-garde agricole*, fra 1847.<sup>52</sup> Men en slik vilje til å utbasunere store teorier for menneskeheten er jo ikke bare forbeholdt kunsten, men er i

---

<sup>49</sup> Fourier, *The Theory of the Four Movements*. s.4

<sup>50</sup> Berlin, *Freedom and its Betrayal*. s.105

<sup>51</sup> Ibid

<sup>52</sup> Se forøvrig Calinescu, *Five Faces of Modernity*. s.330, note 30

enda større grad uttrykk for megalomani når det gjelder slike ytringer av politisk-ideologisk art.

Hvorvidt Fourier selv så seg selv som førende, skal være usagt, men det er helt klart at både Marx og senere Lenin gjorde det, hvor sistnevnte er helt eksplisitt i sin kobling mellom partiet og det å være i fortroppen, avantgarden – og noe jeg kommer tilbake til senere i oppgaveteksten.

Charles Fouriers teorier, som i store trekk omhandlet det å konstruere et samfunn på basis av noe han kalte attraksjonsprinsippet<sup>53</sup>, og om hvem hans samtidige, forfatteren Jean Paul har uttalt "Of all the fibers that vibrate in the human soul he cut away none, but rather harmonized all"<sup>54</sup> – det at alle mennesker på et eller annet nivå tiltrekkes av hverandre, noe som muliggjør et samfunn uten unødige gnisninger, hvor fravær av alt som undertrykte naturlige lyster og lidenskaper var et faktum – var en av flere teorier som samtiden (og ettertiden) har rubrisert som særdeles urealistiske og lite gjennomførbare.

Men ikke alle var enige i at dette var umulig. Hans disipler og elever, som innbefattet blant annet Gabriel Désiré Laverdant<sup>55</sup>, som i 1845 skrev teksten *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, hvor avantgardebegrepet blir brukt i en Fourieristisk sammenheng for første gang (og som jeg har sitert tidligere i oppgaven), søkte etter å systematisere og utbrodere hva Fourier selv, i sine uortodokse og til tider rotete tekster, ønsket å formidle. Og hangen til å utvikle og skape nye ord, nye konsepter, og nye begreper for å formidle dette på en noenlunde utførlig måte var noe som kjennetegner ikke minst Fourier selv, men også hans elever.

Bruken av avantgardebegrepet i denne teksten om kunstens oppgave og kunstnernes rolle, er betegnende og representativ hva gjelder ordbruken som Fourier selv, og hans elever benytter seg av i tekstene sine. Nemlig en ordbruk som gjerne benyttet seg av gamle ord på nye måter, eller simpelthen skapte nye ord, nye fraser der de anså det

---

<sup>53</sup> Et prinsipp enkelte av Saint-Simons disipler mente Fourier hadde stjålet fra Saint-Simon. Se Blaug, Mark, ed., *Dissenters: Fourier, St Simon, Proudhon, Hobson*. s.40, note 9

<sup>54</sup> Sitert i Benjamin, *The Arcades Project*. s.620

<sup>55</sup> "Journalist and critic for the Fourierist newspaper *La Démocratie pacifique*", Ibid s.1036

nødvendig for mer presist å si hva de med gamle ord, gamle uttrykk ikke lenger kunne uttrykke på tilstrekkelig vis. "Fourier's passionate interest in terminology – shared by many of his disciples – led him not only to invent new terms, but also to graft connotations of social reform for the first time upon many old words."<sup>56</sup>

Dette gjaldt i første omgang kun begreper som hadde med hans harmoniteorier og attraksjon mennesker i mellom – begreper slik som *harmonisme* og *unitéisme* – som på et vis forsøkte å åpne opp muligheter med tanke på det å etablere en ny måte å leve på – en ny måte organisere individer på – for slik å utvide horisonten for hva som var mulig, på et mer konseptuelt og teoretisk plan.

Avantgardebegrepet slik det blir brukt i teksten av Laverdant, er på sett og vis også et forsøk på å gi begrepet sosiale konnotasjoner i form av radikal reform. Kunstneren er, for å parafrasere sitatet, kun del av fortroppen – avantgarden – bare dersom vedkommende er sosialt bevisst; bare dersom vedkommende er på nivå med hva som må gjøres for å forbedre menneskenes kår. Og i en interessant passasje, som verken blir berørt av Calinescu eller Renato Poggioli i deres diskusjon av *De la mission de l'art et du rôle des artistes* –

What fate does the present movement of society have in store for achitecture? (...) In architecture, we do not make art for art's sake; we do not raise monuments for the sole purpose of occupying the imaginations of architects and furnishing work for painters and sculptors. What is necessary, then, is to apply the monumental mode of construction...to all the elements of human dwelling. We must make it possible not only for a few privileged individuals but for all people to live in palaces. And if one is to occupy a palace, one should properly live there together with others, in bonds of association...Where art is concerned, therefore, it is only the association of all elements of the community that can launch the immense development we are outlining.<sup>57</sup>

– hvor Laverdant gir uttrykk for hvordan tanken om kunst for kunstens egen skyld, her i forbindelse med arkitektur, står i motsetning til hva avantgardebegrepet innebærer – så

---

<sup>56</sup> Jennings, ed., *Socialism: Critical Concepts in Political Science*. s.69

<sup>57</sup> Lavardant, D, *De la mission de l'art et du rôle des artistes: Salon de 1845* (Paris, 1845), from the offices of La Phalange. s.13-15. Sitert i Benjamin, *The Arcades Project*. s.139-140

kommer Fourieristenes budskap klart frem: kunsten skal være til for fellesskapet, og ikke være noe man sysler med alene utefra egne preferanser, i et samfunn hvor "*each for himself and each by himself (...)* increasingly become[s] the guiding principle of society..."<sup>58</sup>

Avantgardebegrepet er med andre ord, slik det brukes i kretsen rundt Fourier, slik det også var hos Saint-Simon og hans disipler, forsøkt innarbeidet i en politisk-ideologisk kontekst. Et sted begrepet holdt seg, i følge Poggioli, og som jeg har nevnt tidligere, i alle fall frem til 1870, før det tippet over i en mer kunstspesifikk kontekst og overlappet med en ideologi, som begrepet i alle fall hos Fourieristene bare tjuefem år tidligere hadde vært i opposisjon til – l'art pour l'art ideologien. En overlapping som muligens best kommer til uttrykk via strømninger representert ved poeten og kritikeren Charles Baudelaire (som dog var kritisk til avantgardebegrepet), samt hos refuserte billedkunstnere – som ofte sympatiserte med anarkismen – og deres kritikk av Académie des Beaux-Arts i Frankrike, og hva det representerte; og noe som vil trekkes frem senere i forbindelse med avantgardebegrepets nye innhold, slik det brukes i siste halvdel av 1800-tallet.

Selv om boken *The Theory of The Four Movements*, som jeg siterte fra innledningsvis, ikke med en gang fikk den effekten Fourier hadde håpet på, ble den senere en kjernetekst i den tidlige sosialismen, med sine angrep på datidens samfunns, i hans øyne, morkne bærebjelker. Men etter 1850 ble det blant sosialistene vanskelig å integrere hans noe utagerende ideer, krystet som de er i "sexual and cosmological speculations",<sup>59</sup> i mer praktiske og virkelighetsnære gjøremål. De mer bisarre sidene ved Fouriers tekster - fantasier om planeters seksualdrift, armeer av kvinnelige prostituerte, limonadefylte innsjøer (for å fjerne uønskede fisker), for å nevne noe – hadde med andre ord en tendens til å overskygge det egentlige innholdet, og skapte mer problemer enn interesse for de som ville bygge videre på hans ideer i en mer realistisk fundert retning.

Hans ideer hadde dog innflytelse på en annen gruppe av samfunnet, nemlig kunstnere og forfattere, som i kraft av å være individualister med røtter i romantikken, og

---

<sup>58</sup> Ibid

<sup>59</sup> Se Introduction, Fourier, *The Theory of the Four Movements*. s.x

som "...opposed centralization of power, which for them connoted official academies of art and literature revived since 1795 and which rendered them more or less anarchistically inclined",<sup>60</sup> var svært åpne for de tanker han hadde om et nytt og bedre samfunn. Og det var særlig de anarkistiske elementene hos ham som var tiltrekkende og vekket interesse.

Den underliggende anarkismen som gjennomsyrrer, om ikke alle, så i alle fall en stor del av Fouriers tekster, er påvist av flere kommentatorer. "Fourier's thought fits very easily into the anarchist use of the conception of the natural order..."<sup>61</sup> Noe som også helt klart flere kunstnere rundt om på 1800-tallet lot seg tiltrekke av.<sup>62</sup> Men i motsetning til Fouriers (og hans disiplers) syn på kunstnerens rolle i samfunnet, ønsket disse en posisjon som var mer fri og åpen og var mer tilknyttet tanker assosiert med l'art pour l'art ideologien. "Signac for instance, one of the most wholehearted anarchists of the neo-impressionist group, always refused to have art saddled with a social message that would jeopardize its artistic essence."<sup>63</sup> Det var med andre ord ikke Fouriers syn på kunsten, og kunstnerens rolle og funksjon i samfunnet som skapte åpninger mellom dem, men nettopp en slik underliggende anarkistisk strømning, som begge parter kan sies å være preget av; og denne leflingen med politisk radikalisme, var noe som på sikt bidro til at avantgardebegrepet forflyttet seg over i en kunst-ideologisk kontekst, hvor begrepet mer tydelig, men langt fra absolutt, overlappet med l'art pour l'art ideologien og kunstneren som førende, men frigjort fra en nødvendig sosial funksjon.

---

<sup>60</sup> Egbert, Donald D., "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", s.348

<sup>61</sup> Blaug, *Dissenters: Fourier, St Simon, Proudhon, Hobson*. s.15

<sup>62</sup> Jfr. for eksempel neo-impresjonistene (George Seurat, Paul Signac, Maximilien Luce), som holdt på i Frankrike i slutten av 1800-tallet, poeten Stéphane Mallarmé, symbolisten Paul Gauguin, og senere blant annet kubisten Pablo Picasso m.fl. Se Egbert, "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", s.355-357

<sup>63</sup> Ibid s.356

## 1.4. Begrepet i en kunstnerisk-ideologisk kontekst

Fra og med 1870-tallet, forandret som sagt avantgardebegrepet betydning. Dets bakgrunn som bærer av tankeinnhold av mer politisk art mistet mer og mer taket, og begrepets meningsinnhold fordreies sakte men sikkert i retning av noe annet – det kunst-ideologiske, hvor bevisstheten om at man var blant de førende mer og mer slo rot.

Tanken om å være de førende, var lenge den dominerende ideen innen den politisk-ideologiske konteksten, og jeg skal her kort utbrodere hva som ligger en slik tankegang i denne konteksten – via to eksempler: Marx og Lenin – for slik å vise at denne ideen, heller enn å plutselig hoppe over i en annen sammenheng (den kunst-ideologiske) via avantgardebegrepet, heller eksisterer side om side med denne.<sup>64</sup> Før avantgardebegrepet blir forfulgt videre i en mer kunst-ideologisk sammenheng, etter at det via blant annet Saint-Simon og Fourier åpnet seg en mulighet til også å bruke dette begrepet innen dette feltet.

Hverken Marx eller Engels brukte avantgardebegrepet eksplisitt, hvis vi skal tro marxisme-historikeren Sidney Hook, men de var allikevel inneforstått med at de selv var førende, som premissleverandører for det kommende samfunn. "They assumed that *they* where the avant-garde. On their historical theory there would ... have to be an avant-garde but they would hardly regard that as bestowing any special virtue on whoever happened to play that role since it would be a phase of historical necessity."<sup>65</sup> Så selv om de ikke brukte avantgardebegrepet i eksplisitt forstand, så lå tankeinnholdet der implisitt i teoriene deres.

Avantgardebegrepet – som, i følge Egbert, fra og med 1880-tallet, blir hyppig brukt blant marxister, og som utover 1890-tallet oppnår, i dette politisk-ideologiske klimaet, gyldighet som noe typisk og betegnende for marxismen som sådan, "... one result being that during the 1890's numerous provincial french newspapers connected

---

<sup>64</sup> En utbrodering av Calinescus teori og en kritikk av Poggiolis. Sistnevnte anså at det rundt 1880 var et brudd mellom disse to posisjoner ("the rebels of art" og "the rebels of politics") og ikke noe som eksistererte side om side selv etter denne tiden. "Abruply afterwards, what might be called the divorce of the two avant-gardes took place") Se Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. s.11-12

<sup>65</sup> Kursiv i original. Egbert, "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", s.353, note 43

with the marxists of the parti ouvrier were named L'avant-garde or bore titles beginning with that word."<sup>66</sup> – er jo utover å være et eksempel på avantgardebegrepet i en politisk-ideologisk kontekst, slik det blir brukt hos Lenin som "vanguard of the revolutionary forces in our time"<sup>67</sup>, også et eksempel på at begrepet hos Lenin ikke synes å være brukt annerledes enn hos marxistene i årene før ham, og at det heller eksemplifiserer en mer fastfrysning av begrepet innen marxistisk diskurs, slik det blir i hans *What is to be done?* fra 1902, som sitatet er hentet fra, hvor han gjør det klart at partiet (og dens doktriner) skal være det som konstituerer fortroppen, den politiske avantgarden,<sup>68</sup> og hvor det med andre ord blir tydeliggjort hva partiet helt konkret skal være, hvilken rolle eller funksjon de skal ha i en mer eksplisitt forstand, sammenlignet med Marx.

Som antydnet så blir denne forestillingen om å være de førende, eksemplifisert her med Marx og Lenin, snart noe typisk også blant kunstnerne, som mer og mer ble fortrolige med ideen om kunstneren som førende, om enn i en mer l'art pour l'art forstand. Eksemplene med Marx og Lenin viser også hvorledes begrepets plass nok var, om ikke dominerende, så i alle fall hele tiden tilstede i det radikale politiske rommet fra og med den franske revolusjonen og opp til Lenin, og som begrepet fortsatte å eksistere innefor, langt innover i det 20 århundret.

Begrepets plass hos Saint-Simon og særlig Fourier, er for å gjenta, det som muliggjorde en slik inntreden i en kunstnerisk-ideologisk sammenheng, men det var helt klart den understrøm av anarkistisk tankegods som måtte til for å gi begrepet nye konnotasjoner i form av nonkonformistisk adferd som åpnet det for videre bruk innen den kunst-ideologiske sfæren. Anarkismen – særlig assosiert med Pierre Joseph Proudhon og Peter Kropotkin – hvis magasin fra 1878 hadde tittelen *L'Avant Garde* – var også noe poeten Arthur Rimbaud<sup>69</sup> lot seg inspirere av. En poet som selv hadde både sosialistiske og anarkistiske sympatier, og en som både Calinescu og Poggioli trekker frem som en av de som best sammenførte de mer radikale kunst-ideologiske og de politisk-ideologiske

---

<sup>66</sup> Egbert, sitert i Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism*. s.114

<sup>67</sup> Egbert, "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", s.339

<sup>68</sup> "In doing so he had used the Russian word *avangard*", Ibid

<sup>69</sup> Rimbaud, var også en surrealistene var opptatt av: "Rimbaud is Surrealist in the way he lived, and elsewhere" Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan, 1969. s.27

strømningene på denne tiden. Og selv om Rimbaud ikke i eksplisitt forstand brukte avantgardebegrepet så var "the term, the concept (...) unmistakably there, and with all its important notes."<sup>70</sup>

Men også andre strømninger enn det rent anarkistiske muliggjorde en slik åpning, og da visse holdninger assosiert med Baudelaire, som for mange av symbolistene – ofte karikerte som dekadente og livstrette esteter, hovedsaklig opptatt av rus og livsfjerne drømmerier – rundt 1890-tallet ble en slags helt, og en som bar med seg ideer som mange kunstnere og intellektuelle i ettertiden assosiert med avantgarden, tok med seg videre.

## 1.5. Baudelaire

Det finnes intet stort blant menneskene unntatt poeten, presten og soldaten. Mennesket som synger, mennesket som velsigner, mennesket som ofrer og som ofrer seg selv. De øvrige er skapt for pisker. La oss ha mistillit til folket, til den sunne fornuft, til hjertet, til inspirasjonen og til det som er selvinnløsende.<sup>71</sup>

- Charles Baudelaire

Dikteren og kunstkritikeren Baudelaire – som blant annet André Breton – surrealismens lederskikkelse og samlingspunkt hva ideologi angår – trekker frem som innehaver av visse kvaliteter med tanke på det surrealistiske – "Baudelaire is Surrealist in morality"<sup>72</sup> – og en som særlig representerte nonkonformitet (som også var noe Breton var velvillig innstilt til, og som han assosierte seg med)<sup>73</sup> – var dog en som i dagbøkene sine fra 1860-tallet, helt tydelig proklamerte en avsky for avantgardebegrepet og det han assosierte det

---

<sup>70</sup> Calinescu, *Five Faces of Modernity*. s.112

<sup>71</sup> Baudelaire, Charles, *Dagbøker*. Oslo: Solum Forlag, 1975. s.81

<sup>72</sup> Breton, *Manifestoes of Surrealism*. s.27

<sup>73</sup> "In the nineteenth century, nonconformism expresses itself through the works of Baudelaire, Courbet, Rimbaud and Lautréamont..." Breton, André, *What is Surrealism?*. London: Pluto Press, 1978 s.144



med (og også en som både Poggioli og Calinescu trekker frem i sin behandling av avantgardebegrepet):

Om franskmennenes virkelig store forkjærlighet for militære metaforer. Her bærer enhver metafor mustasjer. Kampdikting. Gå i bresjen for. Bære fanen høyt. Føre fanen frem med jernhånd. Kaste seg ut i striden. En av veteranene. Alle disse ærefulle floskler brukes vanligvis om pedanter og vertshusslusker. (...) Soldat i rettspresen (...). Den kjempende pressen. (...) Kampdikterne. Avantgarde-skribentene. Denne vane med militære metaforer røper ikke krigerske sinn, men sinn som er skapt for disiplin, det vil si for det vedtatte, fødte lakeisinn, belgiske sinn, som bare kan tenke i flokk.<sup>74</sup>

Avantgardebegrepet blir her helt konkret plassert sammen med militære begreper, hvis assosiasjoner til disiplin, konformitet, og det å følge i samlet tropp, jo ikke akkurat er det man tenker om begrepet i dag. Begrepets overflytting fra det å betegne noe konformistisk, i form av disiplin (innenfor sosialistisk ideologi), til det å betegne noe nonkonformistisk, i form av det å være fri (innenfor anarkistisk ideologi), altså ikke lenger bundet av samfunnets restriksjoner og autoritære pålegg om underkastelse, blir jo noe som særlig skjer i siste halvdel av 1800-tallet. Årsakene til denne gradvise forflytning<sup>75</sup> av meningsinnhold og assosiasjoner er jo noe som blant annet muliggjøres av faktorer som tidligere har vært omtalt.<sup>76</sup> De strømminger som Baudelaire representerer, og som dukker opp senere blant kunstnere som ettertiden har omtalt som del av avantgarden, er, tross hans negative bruk av begrepet, dog noe som smyer seg rundt avantgardebegrepet mer og mer, og som særlig fester seg ved de individer som senere går i mot strømmen, og det offisielle – og er noe som vil behandles senere.

---

<sup>74</sup> Baudelaire, *Dagbøker*. s.78-79

<sup>75</sup> Hvorvidt det er snakk om et gradvis brudd, plutselig brudd, eller om strømmingene ligger side om side og overlapper hverandre i perioder, kan diskuteres.

<sup>76</sup> Roger Shattuck er i dog ganske bastant i sin formening om hvorfor det har blitt slik: "Unquestionably the polemics of the Dreyfus case, with its military associations and political crusading, promoted the new usage", uten at han forfølger dette i nevneverdig grad. Shattuck, Roger, *The Banquet Years, The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I*. New York: Vintage Books, 1968. s.24, note

Baudelaire, som levde store deler av sitt liv i Paris på midten av 1800-tallet, og som hadde et rykte på seg for å være hva man kunne kalle moralsk ute av takt med sin tid, særlig etter utgivelsen av *Les Fleurs du mal*, i 1857 – en samling dikt som ble ansett for å være moralsk forkvaklet, og som senere medførte bøter og refs fra det offentlige sensurorgan – gir i følgende sitat:

Det kan ikke skje noe sant (dvs moralsk) fremskritt uten i den enkelte og ved den enkelte selv. Men verden består av mennesker som bare kan tenke i felleskap, i flokk. Slik som i *De belgiske foreninger*. Det finnes også mennesker som må være i flokk for å kunne more seg. Den sanne helt morer seg ganske alene.<sup>77</sup>

– men også andre steder – særlig uttrykk for forakt i forhold flokkmentaliteten. Og denne aversjonen mot massenes smak, er noe Poggioli trekker frem som typiske holdninger og vesenskjenntegn ved en form for avantgardistisk mentalitet. "It is exactly the bohemian spirit<sup>78</sup> and the psychology of the *milieu artiste* that determine and provoke all the external manifestations of avant-gardistic toward the public."<sup>79</sup> En holdning, som også innbefatter en følelse av fremmedgjøring i forhold til samfunnet som sådan. I den betydning at man føler seg fremmed – som "outcast" – en som samfunnet så og si har kastet ut av fellesskapet – en som fellesskapet ikke lenger identifiserer seg med – og som jo Baudelaire, som i det daglige, i følge enkelte av nedtegnelsene hans, var spesielt vår i forhold til, men som møter denne mistro, med åpne armer så og si, og tydeliggjør slikt sett sin posisjon som kritisk i forhold til det samfunnsbevarende og utpreget borgerlige.

Et annet moment ved visse holdninger hos Baudelaire, som kan sies å være et fellestrekk ved mange de senere avantgardegrupperinger, gjelder motstand mot det uetiske ved handelsvirksomhet, og dennes dominans i forhold til andre aspekter ved

---

<sup>77</sup> Baudelaire, *Dagbøker*. s.69

<sup>78</sup> I følge Egbert, så var Honoré de Balzac, den første som brukte bohembegrepet i kunstnerisk forstand. Begrepet ble senere særlig knyttet til nonkonformitet og isolasjon fra borgerskapet og offisielle kunstinstitusjoner, og rommer derfor i samtiden det meningsinnhold, man senere i ettertid assosierte med avantgardebegrepet: "Balzac was deeply interested in the visual arts, and from him came the use of the words 'bohemia,' 'bohemians,' and 'bohemianism' as artistic and literary terms in their modern sense" Egbert, "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", s.348

<sup>79</sup> Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. s.31

tilværelsen som sådan. En tanke han deler med blant andre Fourier, selv om han har en tendens til å ta litt hardere i:

Handelen er i sitt vesen *satanisk*. (...) Enhver forretningsmann er fullstendig fordervet i sjelen. (...) For forretningsmannen er selv ærligheten en spekulasjon for å oppnå profit. (...) Handelen er satanistisk fordi den er en av egoismens former, og dertil den laveste og tarveligste.<sup>80</sup>

Denne kritikk av handelsvirksomheten, er, for å gjenta, jo på sett og vis noe han deler med andre intellektuelle og kunstnere, både før og etter ham; men han manglet dog en fellesskapsfølelse, og hadde ikke noen egentlig hang til å bli delaktig i en organisert politisk bevegelse mot den slags; ei heller mot ideologier i en bredere, mer sosialistisk orientert forstand:

Jeg mangler hva man i mitt århundre mener med overbevisning, for jeg har ingen ærgjerrighet. I meg er det ikke noe grunnlag for en overbevisning. Hos de pene borgere finnes det en viss feighet eller snarere en viss slapphet. Bare kjeltringer er overbeviste, - om hva? - om at de bør lykkes. Og de lykkes også. Hvorfor skulle jeg lykkes, jeg som ikke engang har lyst til å forsøke? Man kan grunnlegge strålende riker på forbrytelse, og edle religioner på bedrag. Allikevel har jeg visse overbevisninger, men i en mer opphøyet forstand, og som min tids mennesker ikke vil kunne fatte.<sup>81</sup>

Denne mangelen på overbevisning hindret ham dog ikke i å delta i opptøyene under februar-revolusjonen i 1848, selv om han ganske raskt trakk seg vekk fra den slags aktiviteter. Hans idealer – "[v]ære et stort menneske og en helgen *for seg selv*, det er det eneste som betyr noe"<sup>82</sup> og "[I]ovprise landstrykerlivet og hva man kan kalle bohemliv..."<sup>83</sup> – samt – på den ene siden aversjonen mot massene; og på den andre en kritikk av handelsvirksomhet – koblet opp i mot det utpreget individualistiske og nonkonforme, er, for å sammenfatte, strømninger som møtes i Baudelaire, og som senere

---

<sup>80</sup> Kursiv i original. Baudelaire, *Dagbøker*. s.92-93

<sup>81</sup> Ibid s.67-68

<sup>82</sup> Ibid s.82

<sup>83</sup> Ibid s.90

dukker opp blant kunstnere og intellektuelle, som ettertiden har rubrisert som særlig representative for det avantgardistiske; dette uten at avantgardebegrepet, i Baudelaires samtid, og av han selv, var investert med det innhold vi i dag legger i begrepet.

## 1.6. Salon des Refusés

Det å stå utenfor samfunnet – som outsider – både som kritikker, dikter og samfunnsrefser, var jo ikke noe Baudelaire var alene om, men som også mange av billedkunstnere i siste halvdel av det 19 århundrene også ble assosiert med, i den forstand at de rett og slett ikke ble forstått, og ofte simpelthen latterliggjort. En slik følelse av å ikke bli forstått – å ikke inkluderes i fellesskapet – var noe særlig impresjonistene og senere post-impresjonistene måtte finne seg i, med sine malerier som ikke lenger dvelte ved presise avbildninger av sanseinntrykk, men som beveget seg over i noe mer diffust og uavklart, og som konfronterte den mer statiske persepsjonsprosessen, som det mer realistiske maleri var bundet av, med noe mer dynamisk og bevegelig.

Disse mer vågale malerier måtte finne seg i å bli refusert fra utstillingene ved den statsfinansierte Salon, i Frankrike, på midten 1800-tallet, som lenge var den eneste måten man som billedkunstner kunne vise frem sine kreasjoner, med mindre man besøkte kunstneren i sitt atelier. Noe som på sikt – ettersom mengden refuserte malerier økte og økte – medførte at disse kunstnere måtte finne alternative utstillingsarenaer, i form av private gallerier og lignende; og det var ikke før Napoleon III i 1863 opprettet Salon des Refusés, at de refuserte, i offisiell betydning hadde mulighet til å stille ut sine bilder.

Motstanden mot Académie des Beaux-Arts, den offisielle kunstinstitusjonen, var dog lenge hovedmotstanderen til de kunstnere som samtiden assosierte med bohemer, men ble også senere noe som er heftet ved avantgarden. Og da, slik avantgardebegrepet ble benyttet av det mer sofistikerte samfunnslag, i følge Marcel Proust, eksemplifisert via i en passasje i *På sporet av den tapte tid, Veien til Guermantes* – utgitt i 1920 – og hvor handlingen utspiller seg før den første verdenskrig i Frankrike – hvor følgende blir uttalt

av en av karakterene, i en av de utallige selskapsskildringer denne romansyklusen er fylt av:

Min stakkars tante er virkelig som disse avant-garde kunstnerne som har rast mot Akademiet et helt liv, og som på sine eldre dager grunnlegger sitt eget lille Akademi, eller disse forhenværende prestene som lager seg sin egen religion. De kunne like gjerne beholdt pretekjolen, eller latt være å inngå en slik uregelmessig forbindelse.<sup>84</sup>

Passasjen, som kobler avantgardebegrepet opp i mot kritikk av etablerte kunstinstitusjoner, viser hvorledes begrepet nå – tidlig på 1900-tallet – ikke lenger betegner noe konformt – slik Baudelaire betegnet det på midten av 1800-tallet – men at det, for å gjenta, nå – før første verdenskrig – derimot betegner noe nonkonformistisk, og som, slik det har vært nevnt tidligere, på grunn av anarkistiske strømninger, ideer om l'art pour l'art, samt enkelte holdninger assosiert med Baudelaire (for kun å trekke frem et eksempel), knytter det å være førende, som før hadde en politisk-ideologisk valør, nå også sammen med det å være førende i en mer kunstspesifikk sammenheng.

## 1.7. Begrepets videre utvikling

Allikevel, tross i at avantgardebegrepet nå, i tiden mellom slutten av 1800-tallet og 1914 – altså begynnelsen av "The Great War" – var en betegnelse, hovedsaklig i Frankrike, for de mest dristige kunstuttrykk, som ikke identifiserte seg i særlig grad med de offisielle institusjoner, var det lite egentlig politisk engasjement å spore. Kunstnerne, som av og til omtalte seg som anarkister, var mer interessert i estetiske eksperimenter enn organisert institusjonskritikk. Selv Guillaume Apollinaire, som ofte betegnes som avantgardist av ettertidens kommentatorer – "a spokesman for the avant-garde in literature and the arts"<sup>85</sup> – og en av kubismens forkjempere, var ikke spesielt politisk. Han var derimot et

---

<sup>84</sup> Proust, Marcel, *På sporet av den tapte tid, Veien til Guermantes*. Oslo: Gyldendal, s.602

<sup>85</sup> Shattuck, *The Banquet Years*. s.293

slags knutepunkt for den mer teknisk avanserte kunsten, og beveget seg i kretsen rundt Pablo Picasso. Det poetiske uttrykk han også er kjent for – inspirert av kubismens<sup>86</sup> syntetisering av samtidighet – såkalt simultanisme, var ganske så eksperimentelt i sin samtid, og er med sitt fravær av tegnsetting og lek med typografi, noe som har gitt gjenklang hos ettertidens mer radikale kunstbevegelser.

Alfred Jarry, hvis poesi er inspirert av blant annet nordmannen Gerhard Munthe<sup>87</sup>, men som nok er mest kjent for sine absurde teaterstykker, deriblant *Ubu Roi*, samt sine fantasifulle harseleringer over vitenskap via patafysiske teorier (hans egen anti-vitenskap); Henri Rousseau, som i en alder av 40, uten akademisk skoling, begynte å male ganske så naive, dog bemerkelsesverdige bilder; samt Erik Satie, komponisten som henga seg til underfundig "møbelmusikk" – altså bakgrunnsmusikk – heller enn store komposisjoner som sådan (og som blant annet var en stor inspirator senere for den noe mer eksperimentelle komponisten John Cage) – er skikkelser Shattuck har fremhevet, i tillegg til Apollinaire, som særlig representative for visse strømninger i det mer viltre, avantgardistiske og l'art pour l'art orienterte kulturlivet i Frankrike i overgangsperioden fra det 19 til det 20 århundrene.

Disse strømninger – "The uncensored maturity of the child-man as seen in Rousseau, humour pushed steadily toward the absurd as achieved by Satie, and dream magnified into hallucination as practiced by Jarry"<sup>88</sup>, samt Apollinares forkjærlighet for

---

<sup>86</sup> Kubismen, som enkelte har anklaget for å være "an enormous hoax dreamed up by the hashish-smoking, pistol-carrying, half-starved inhabitants of Montmartre who had been impregnated with Jarry's 'Pataphysics and the pseudo mathematics of the fourth dimension.", blir av Shattuck delvis forsvart, med at "the genuineness of the whole movement cannot be challenged" og at "what started as a humorous indulgence of the imagination in confronting eternal artistic problems became a serious endeavor". Kubismen, som Apollinaire (men også Albert Gleizes og Jean Metzinger), legitimerte som en seriøs bevegelse, via flere dedikerte tekster om kunstbevegelsen, var allikevel omgitt av strømninger som ikke alltid hadde seriøsitet som fremste motiv. "Without doubt, much of the inspiration for the speculation that produced cubist theory came from these sources", men som han legger til "these buffooneries helped produce cubist theory, but not its works." Se Shattuck, *The Banquet Years*. s.282-283

<sup>87</sup> "Jarry was more interested in folklore than in the avant-garde: he was friend of the Pont-Aven painters, had been first published as an art critic, and now in his poetry he described Gerhard-Louis Munthe's paintings of Norse legends, and the 'primitive' work of Paul Gauguin." Brotchie, Alastair; Edwards, Paul, "Editors' Note" i Jarry, Alfred, *Collected Works I, Adventures in 'Pataphysics*. London: Atlas Press, 2001, s.13

<sup>88</sup> Shattuck, *The Banquet Years*. s.35

"ambiguity (...) which can shape the surface and structure of a work"<sup>89</sup> – la, i følge Roger Shattuck, en slags plattform for mellomkrigstidens avantgarde i Frankrike. En plattform, som ikke var utpreget politisk, men mer leken og mer eksperimentell, og mer orientert henimot det individuelle og unike, innenfor en estetisk ramme.

Apollinaire, som var den som unnfanget ideen om *l'esprit nouveau*, og som i sine tekster også benytter seg av avantgardebegrepet,<sup>90</sup> da knyttet til ideer om teknisk fremskritt og originalitet, og hvor futuristene – denne italienske avantgardebevegelsen som, tross sine andre kvaliteter, sneier borti en del fascistisk tankegods – sammenlignes ufordelaktig med Picasso og andre kubister. Tanken om den nye ånd – *l'esprit nouveau* – er således et parallellbegrep til avantgardebegrepet, og noe som han tilegger mer vekt og tyngde, i den forstand at begrepet er nytt og betyr noe presist og bestemt. Nemlig, slik Shattuck oppsummerer Apollinaire:

*l'esprit nouveau*, was 'a particular lyric expression of the French nation, just as the classic spirit is a sublime expression par excellence of the same nation.' And he stoutly asserts the importance of discipline in the arts and of a strong literary tradition. Against this background he considers the possibility of experiment and innovation.<sup>91</sup>

En slik forhåpning om noe nytt og revolusjonerende vekket naturligvis gnisten hos andre enn Apollinaires samtidige, og var noe dadaistene, men særlig surrealistene, tok tak i og forsøkte å konkretisere. *L'esprit nouveau*, i likhet med avantgardebegrepet, og forhåpningene de vekker blir således ledestjerner for den nye garde, som via sine kunstneriske og politiske aktiviteter i mellomkrigstiden investerer begrepene med et nytt og særegent innhold.

---

<sup>89</sup> Ibid

<sup>90</sup> "The young Futurist painters can compete with some of our avant-garde artists, but they are still weak pupils of a Picasso or of a Derain." Apollinaire, i 1912, sitert i Calinescu, *Five Faces of Modernity*. s.116

<sup>91</sup> Shattuck, *The Banquet Years*. s.295

## 1.8. Oppsummering

Fra å være et begrep unnfanget innenfor en politisk-ideologisk sammenheng, med tilknytning til sosialismen som bevegelse, blir avantgardebegrepet – fra å være fører av en overgripende sosial ideologi – nå også, på grunn av enkelte anarkistiske ansatser i disse ideologier– særlig hos Fourier – et begrep det er legitimt å benytte seg av, også blant kunstnere som assosierer seg mer med l'art pour l'art, enn det sosialt nyttige. Det å være førende blir med andre ord ikke lenger noe som forbeholdes tidlig-sosialistisk tankegods, men nå også noe som har betydning for det å føre noe fremover i en mer friere kunstnerisk forstand.

Nonkonformistiske strømninger, forsterket av kritikk fra offisielt hold, samt restriksjonsfri utforskning av estetiske problemstillinger, er også med på å muliggjøre avantgardebegrepets nye betydning som førende på det kunsteriske felt. Her blir også avantgardebegrepet, i overgangstiden mellom 1800 og 1900-tallet, involvert i andre betydningssammenhenger, hvor begrepet innholdsmessig også på et vis overlapper med andre – særlig gjelder dette begrepet l'esprit nouveau. Begge begreper som i sin samtid nå også blir en betegnelse på fremskritt innenfor det kunst-ideologiske; hvor elementer som det absurde, det uskolerte, hallusinasjonen, tvetydighet og samtidighet – for kun å nevne visse fremtredende trekk – blir den understrøm som kunstnere via eksperimenter og innovasjon i denne førkrigsperioden, frembringer på en unik og særegen måte; og som avantgardebegrepet, slik det blir benyttet av samtiden, kan sies å referere til i denne tidsperioden.



## **Kapittel 2**

### **Avantgarde og revolusjon**

#### **2.1. Innledning**

Med slutten på første verdenskrig ble en epoke avsluttet og en ny påbegynt. En krig som medførte tap av flere millioner menneskeliv og som i tillegg skapte dyptgripende konsekvenser på mange plan for adskillig fler, ble også for kunstnere og intellektuelle noe opprivende og traumatisk, og det ble problematisk for mange å fortsette i samme tankebaner som før. En rekke individer, som før var tilnærmet apolitisk og indifferente, var nå sjokkerte over hvordan overgripende samfunnsformende ideologier, som skulle sikre stabilitet og trygghet, muliggjorde så mye massiv ødeleggelse, begynte nå å tenke nytt og omfattende om hvordan en kunne unngå liknende tilfeller i fremtiden.

Motivert av krigsaversjon, så vel som søken etter de underliggende årsaker som muliggjorde en slik krig, samt forhåpninger om en ny og bedre tilværelse, ble det nå hos kunstnere og intellektuelle (og flere med disse) satt i gang tiltak for å prøve å påvirke samfunnet i riktig retning. Fortidens ideer og begreper ble uunngåelig videreført, men fordreid, i et forsøk på å gjøre disse relevante for den tid og de historiske forhold som nå dominerte tilværelsen.

Hugo Ball – en av bakmennene bak Dada i Zurich, som ble startet opp i Sveits i 1916 – er blant individene som ettertiden har påklistret merkelappen avantgarde, og som kan sies å representere, på en talende måte, noen av de strømninger som var i sirkulasjon rundt om i Europa i første halvdel av det 19 århundret. Ball, som i likhet med mange kunstnere og intellektuelle, som var kritiske til etablerte institusjoner og frihetshemmende restriksjoner, allerede før krigen – ble på grunn av krigens ødeleggelser, mer motivert og mer aktiv med tanke på det å bedrive kritikk, og ønsket å påskynde prosesser som kunne motvirke lignende tilstander i fremtiden. Ball omstøpte slikt sett egenhendig, og i samarbeid med andre, mange av fortidens ideer, i nye former, og ga nytt liv til aktiviteter

av revolusjonær art – altså aktiviteter med sikte på omveltning – i bred forstand, relatert til, religion, kunst og politikk. Aktiviteter som alle er med på å belyse hva slags landskap – konseptuelt og idemessig – en av avantgardens fremste representanter beveger seg innenfor i denne tidlige fasen av 1900-tallet.

Kritisk og etisk engasjement er også trekk som gjennomsyrrer dadaismen andre steder enn i Zurich. Og i Berlin får dadaismen en mer politisk brodd, som overskrider en mer kunstspesifikk beskjeftigelse. En mer konkret, handlingsrettet og aggressiv adferd rettet mot kulturelle og samfunnsmessige institusjoner, motivert av frigjøringsideologier og kommunistisk revolusjon, er noe som preger de aktiviteter som kjennetegner Berlin-Dada i denne perioden. Og dens representanter – George Grosz, Carl Einstein og Otto Gross – et selektivt utvalg, er tross sine ulikheter, individer, som i fellesskap, forhåpentligvis gir et variert bilde av det tankelandskap som avantgardeaktiviteter utføres på bakgrunn av, i lys av revolusjon og strukturelle forandringer.

Denne leflingen med det politiske (både i kunstuttrykk så vel som i adferd) eskalerte, utover på 20-tallet og videre inn i 30-tallet, hos enkelte av de mer radikale og eksperimenterende kunstretningene i Paris, og da særlig ved surrealismen, som ikke lenger ønsket å dvele ved innovasjon alene, isolert fra "the human condition", i det indre, så vel som i det ytre. Dette til tross for at de politiske bevegelsene selv ikke i nevneverdig grad ønsket å ha noe med denne type kunstaktiviteter å gjøre. Et aspekt som tydeliggjøres av Stalins avstandtagen fra enhver form for kunst som ikke bidrar til å føre marxist-leninistisk ideologi i riktig retning, på 30-tallet. Uansett så var denne leflingen noe som pågikk ikke bare hos surrealismen, men også blant aktører assosiert med ekspresjonismen og dadaismen. Alle sammen kunstbevegelser som særlig ettertiden, men av og til også de dertil tilhørende disipler, har omtalt som avantgardistiske. Deriblant André Breton, som på en forelesning ved universitetet i Yale i USA, i desember 1942, i en tekst titulert *Situation of Surrealism Between the Two Wars*, hevder: "Historically, surrealism can claim unchallenged the place it held in the *avant-garde* between the two wars."<sup>92</sup> Og få, eller ingen har vel ønsket å motsi ham, selv i dag.

---

<sup>92</sup> Kursiv i originalen. Breton, *What is Surrealism?*. s.237

Allikevel vil en utgreiing av hva slags meningsinnhold som ligger innbakt i avantgardebegrepet, gi en indikasjon på ikke bare hva Breton selv legger i begrepet, men også – på den ene siden – hvordan begrepet blir brukt i andre sammenhenger, av andre personer, som også har en plass innenfor det såkalt avantgardistiske, og hva det i denne betydning assosieres med, og da særlig hvordan begrepet benyttes i forhold til aktiviteter som er revolusjonære av natur – og på den andre siden – en kontekstualisering av hvilke andre konsepter og ideer, som er tilstede hos de individer ettertiden har rubrisert og gitt merkelappen avantgardistiske, uten at de selv nødvendigvis bruker dette begrepet spesifikt, nettopp fordi det begrepet betyr i dag, ikke hadde det meningsinnhold de i sin historiske periode assosierte med begrepet.

## **2.2. Hugo Ball og Zurich-Dada**

### **2.2.1. Nyorientering og håp**

Så framstod världen och samhället år 1913: Livet är fullständigt insnärjt och tilltrasslat. En sorts ekonomisk fatalism härskar som tildelar den enskilde, hur mycket han än stretar emot, en bestämd funktion, ett intresse och en karaktär. Kyrkan står för "frälsningsverksamhet" av mindre vikt, litteraturen är en säkerhetsventil. Det er likgiltig hur detta tillstånd uppkommit – det finns där och ingen förmår undkomma. Konsekvenserna är inte roliga, särskilt inte i händelse av krig. Massorna kommer då att bli utskickade för att reglera födelsetalen. Men kärnfrågan er hele tiden denna: Finns det någonstans en kraft, stark och framför allt livskraftig nog att upphäva detta tillstånd? Och om inte: Hur kan man undkomma?<sup>93</sup>

- Hugo Ball

---

<sup>93</sup> Ball, Hugo, *Flykten ur tiden*. Lund: Ellertröms Förlag, 2000. s.7

Tiden frem til den første verdenskrigen i 1914 – hvor man så fremveksten av nye teknologiske hjelpemidler, hjulpet frem av stadig mer omfattende industrialisering, som mer og mer (uten å være alene om dette), bidro til spesialisering og differensiering av livsaktiviteter – var på det sosiale plan, også preget av en kamp for bedre arbeidsvilkår, og flere og bedre rettigheter for den enkelte. Slike problematiseringer av konkrete problemer kom også til uttrykk, og søkes løst, på det mer ideologiske og teoretiske plan, hos en rekke tenkere. Blant de tenkere som omfavnet til dels omfattende teorier knyttet til dette var Marx og Engels. Deres teoretiseringer og fremlegging av arbeidsforhold opp igjennom tidene – fremstilt som klassekamp – (hvor samfunnsklassen man tilhører er koblet opp i mot relasjonen den enkelte har til produksjonsmidlene; hvor den enkelte arbeider, mer og mer mister kontrollen over sitt eget arbeid, som fra å være ansvarlig for et helhetlig produkt, oftere og oftere blir delegert, på grunn av et mer effektivt system – fra manufakturarbeid til arbeid i fabrikker, hvor maskiner mer og mer tar over de tradisjonelle arbeidsoppgavene – til mindre vesentlige, og ifølge Marx, fremmedgjørende, arbeidsoppgaver) blir etter hvert gjenstand for håp til revolusjonære, som i denne tiden ikke nøyde seg med å akseptere hans spådommer om hvorledes det eiendomsbesittende borgerskapet på sikt, med historisk nødvendighet, ville miste sine privilegier, men ønsket å få forgang i prosessen – jo forttere, jo bedre.

En slik tankegang var også noe anarkistene, representert ved Bakunin og Kropotkin, lot seg inspirere av, selv om de ikke ønsket en revolusjonær fortropp, og et partorientert sentrum, noe kommunistene, som hentet teoretisk materiale fra Marx, var tilhengere av. Felles for dem alle, enten de var tilhengere av sosialistiske, kommunistiske, eller anarkistiske ideologier, var håpet om å nedsable statsapparatet, så godt det lot seg gjøre, med det formål å erstatte staten med en mer rettferdig fordeling av resurser og goder i lys av ulike menneskers behov og lyster. Noe de følte staten, ikke bare i Tyskland, men også i resten av Europa, ikke maktet i særlig god forstand.

Statsapparatet var dog ikke det eneste som møtte kritikk i denne perioden før den første verdenskrig. Friedrich Nietzsche, som nok assosieres mer med sympati for aristokratiet enn med arbeiderklassen, hvis ideer, ofte diffuse og tvetydige, med et

innstendig fokus på livsbekreftelse i alle former, ble med sin religionskritikk, og da spesielt kristendom som institusjon, en sentral skikkelse for mange fritenkende individer på denne tiden. Hans notoriske omdømme, og ideene assosiert med ham, spredte seg raskt rundt om i Europa, og slo, i likhet med ideene til Marx og Engels, som omhandlet arbeidernes frigjøring, også rot i de miljøer som til daglig var fokusert på mer estetiske og kunstneriske problemstillinger.

Disse ideer, disse strømninger, for kun å trekke frem de mest relevante, var også virksomme i de tanker som utspant seg hos katolikken og teatermannen Hugo Ball i tiden like før den første verdenskrig. Hugo Ball, som er en av dadaismens mer kjente representanter og ansikt utad for dens første fase og begynnelse, og som ofte omtales som denne såkalte avantgardebevegelsens far og lederskikkelse, hadde opprinnelig tenkt å skrive en avhandling om nettopp Nietzsche, men avbrøt denne, angivelig på grunn av akademisk ufrihet, og gav seg i stedet hen til egne (frie) skriverier og teateraktiviteter (hvor han studerte under Max Reinhardt), heller enn å forfølge en mer akademisk løpebane.

Slike radikale tanker, som særlig Nietzsche er assosiert med, i tillegg til anarkistisk tankegods, som hos Bakunin og Kropotkin, var som sagt tanker som forfulgte ham, og som han følte det var nødvendig å posisjonere seg i forhold til under hele hans "karriere" som dadaist, særlig på grunn av sitt ønske om å rykke samfunnet opp med roten, og kvitte seg med alle dens sykdomsfremkallende røtter, uten å ville gi slipp på sin kristne tro i prosessen. Dette siste momentet blir mer og mer fremtredene etter som tiden går og han ender da også mer og mer opp, etter sitt virke som dadaist og kulturkritiker, med å dyrke en form for mystisk inspirert katolisisme. I 1927 dør han, i en alder av 41 år. Hans siste verk var en biografi over forfatteren og vennen Herman Hesse.

I 1912 i München – "scen för den avantgardistiska, expressionitiska scenkonsten"<sup>94</sup> – altså like etter hans brudd med den akademiske verdenen – blir han etter hvert involvert i Cabaret Gnu. Et slags ekspresjonistisk teater, eller en kabaret, hvor han knytter kontakt med blant andre Wassily Kandinsky, som tilhørte kretsen rundt Die Blaue

---

<sup>94</sup> Ibid s.221. Sitatet er hentet fra etterskriftet, av Cecilia Hansson

Reiter, hvis ideer han føler en tiltrekning til.<sup>95</sup> Andre han satte pris på i denne perioden var dikteren Franz Wedekind. "Jag såg honom vid flera repetitioner och i så gott som alla hans pjäser. Hans drivkraft var att upplösa de sista resterna av en tidigare fast förankrad civilisation, och sig själv, i intet på teatern."<sup>96</sup> En omfavnelse av fullstendig frihet – "För mig betydde teatern den ofattbara friheten."<sup>97</sup> – og en kritisk vilje – "Oscar Wildes testamente var för oss övertygelsen om at common sense alltid och til varje pris skall häcklas"<sup>98</sup> – er med andre ord noe han satte høyt og som han selv forsøkte å videreføre. Dette kommer også godt frem i egne personlige tanker og refleksjoner (nedtegnet i dagboken hans), samt i publiserte former:

Våre tidsskrifter hette *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die Neue Kunst*, och slutligen, redan 1913, *Die Revolution*. Titeln på den sistnämnda stod omisskännligt tryckt med röda bokstäver på tidningspapper, därunder ett smalt träsnitt av Seewald med skeva vindpinade hus. Det var mer stilistiskt än politiskt menat; de flesta medarbetarna, och särskilt redaktören kamrat L<sup>99</sup>, hade knappast någon aning om politik.<sup>100</sup>

Selv om det her altså ikke var noen direkte politisk kobling, så var håpet og ønsket om forandring til stede – dette altså i Tyskland før 1914 og krigen – uten at noen

---

<sup>95</sup> "Det som sysselsatte honom var samhällets pånyttfödelse i föreningen av alla artistiska medel och makter. (...) Men hans yttersta mål var inte att skapa konstverk utan att representera konsten som sådan. Hans mål var att vara exemplarisk i varje enskild yttring, att bryta mot konventionen och påvisa att världen fortfarande är lika ny som på den första dagen. Det var ofrånkomligt att vi möttes, och jag beklagar ännu idag att kriget förde oss bort från varandra, just när vi sammanstrålat kring ett särskilt projekt.", Ibid s.11

<sup>96</sup> Ibid s.8

<sup>97</sup> Ibid

<sup>98</sup> Ibid s.8-9

<sup>99</sup> Redaktören for bladet var Hans Leybold, som sammen med Ball var grunnleggere. Leybold tok senere selvmord i september 1914, etter å ha blitt påført skader i krigen. Ball vervet seg også, men fikk avslag på grunn av dårlig helse. Enkelte spekulerer over at Leybolds død var en av årsakene til at Ball skiftet mening vedrørende krigen. (Se: Ibid s.192) En av flere motiverende faktorer med tanke på motstand mot krigen og de krefter som muliggjorde den var nettopp tap av nære venner og likesinnede. Hugo Ball, George Grosz og André Breton, for bare å nevne disse tre, var alle følelsesmessig berørt av de hendelser som pågikk, og mistet venner på grunn av krigen. (Jfr. Grosz: "Since I have seen a single year of war, I am no longer such a fervent friend...of my fatherland", skrevet av Grosz i februar 1917, til vennen Robert Bell. Mye av hans bitterhet og misantropi har røtter i hva han opplevde under krigen. Greenberg, Allan C., *Artists and Revolution, Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. Ann Arbor, Mich.: Umi Research Press, 1979. s.18, note 45)

<sup>100</sup> Ball, *Flykten ur tiden*. s.9

konkrete planer forelå. Og selv om anarkismen var noe han lot seg fascinere av så var han ikke tilhenger av dens voldelige og terroriserende tendenser: "Jag kommer aldrig att kunna välkomna kaos, kasta bomber, spränga broar och avskaffa begrepp. Jag är ingen anarkist. Och ju längre bort från Tyskland jag avlägsnar mig, desto mindre kommer jag att vara det."<sup>101</sup>

Konfrontasjon ble med andre ord forbeholdt noe innad i kunstsfæren, og ikke noe han selv, i motsetning til andre mer politisk radikale kunstnere, ønsket utenfor denne. Marxistisk eller anarkistisk inspirert revolusjon var ikke det han søkte; ei heller var han tilhenger av en navlebeskuende autonom kunst uten kobling til noe annet, noe mer. "Revolutionen som l'art pour l'art tilltalar mig inte. Jag vil veta hva en sak leder till. Om jag fann att livet ville vara konserverat, då vore jag konservativ."<sup>102</sup> Anarkismen var som tidligere nevnt, likevel noe som ikke ville slippe tak i ham, og var noe som, i likhet med Nietzsches insistering på estetikkens forrang, og hans kritikk av kristendommen, noe han stadig vekk kommer tilbake til. Hva radikalitet angår, så var han også kritisk til Nietzsche, som han mente ikke gikk langt nok: "Nietzsche grep sig an kyrkan och lät staten bero. Det var ett oerhört felgrepp."<sup>103</sup>

For Ball var Gud, det eneste stabile og urokkelige, og som han hadde absolutt tiltro til, og det eneste han kunne akseptere. Alt med opphav i Gud, i kraft av å være skapt, kan manipuleres og omgjøres. Alt med opphav i mennesker, alt menneskeskapt, (særlig) med røtter i fornuften, og i forlengelse av dette, en rigid hinne av lover og regler som setter sitt avtrykk i så og si alt, og som gjør det umulig å eksistere på en naturlig og god måte, var noe han var kritisk til. Dette til tross for at han ikke helt deler Rousseaus (eller anarkistenes) optimisme med tanke på menneskets egentlige natur, og i et notat til seg selv skriver han også "Återvänd alltid til de Sade, det vill säga till 'l'homme naturel' för att förklara ondskan, säger Baudelaire."<sup>104</sup> Og Ball selv, som kritiserer Marquis de

---

<sup>101</sup> Ibid s.21

<sup>102</sup> Ibid s.23

<sup>103</sup> Ibid s.22

<sup>104</sup> Ibid s.42

Sade – en av surrealistenes store helter – for å være "mindre forförlisk"<sup>105</sup>, og for å være mer "en patetisk ideolog än en cyniker"<sup>106</sup>, finner de Sades viktig som tenker, ettersom "den visa behöver bara kaste en blick i den lastbare markisens böcker för att inse att också de råaste uppsatserna uppträder med anspråk på att företräda sanningens och uppriktighetens sak."<sup>107</sup> De Sades kritikk av religion, mener han dog blir overgått av Nietzsche.

Hva det overnaturlige angår, så føler han, trolig inspirert av Nietzsche, at også dette på uriktig vis i altfor stor grad, har blitt appropriert av fornuften, og de institusjoner som er skapt på basis av denne. Hans alternativ, eller de konsekvenser han ser for seg at dette må ha for hans eget prosjekt, og egne tanker, i og med hans tiltro til det overnaturlige, har avsondringen fra samfunnet som ideal:

Vår tid försöker få också det övernaturliga att framstå som helt naturlig. Vari ligger det övernaturligas garantier? Jag finner inget annat ord än: i isoleringen, i övergivandet; att dra sig undan från tiden. Därmed blir man övernaturlig, i det man dunstar bort. Alltid noga se efter och kontrollera hur man kan avskärma sig från just denna tid, utan att ge upp livet, skönheten och det outgrundliga. Så verkställer man avskiljandet på bästa sätt.<sup>108</sup>

Men, som han sier et annet sted, "Fjärna sig så langt som möjligt från tiden för att överblicka den. Men inta luta sig så långt ut genom fönstret att man trillar ned"<sup>109</sup> Det var med andre en balanse som ble forsøkt tilstrebet.

Disse ideer, blant flere, var noe som var til stede i tekstene til Ball på denne tiden, og også noe som forfulgte ham rent kunstnerisk, og var nok i første omgang, i form av vage fornemmelser og ikke ferdige formede tanker, noe som gav opphav til ideen om et nytt teater i mars i 1914:

---

<sup>105</sup> Ibid s.23

<sup>106</sup> Ibid

<sup>107</sup> Ibid s.64

<sup>108</sup> Ibid s.72

<sup>109</sup> Ibid s.40



Det saknades en scen som satte verkliga lidelser i rörelse, en experimenterand teater bortom det dagsaktuella intresset. Europa målade, musicerade och diktade på ett nytt sätt. En sammanslagning av alla regenererande idéer, inte bara i konsten. Bara teatren är i stånd att forma det nya samhället. Man behöver bara göra bakgrunden, färgen, orden och tonerna levande ur det undermedvetna så att de vävs samman med vardagen och dess elände.<sup>110</sup>

Muligens inspirert av de aktiviteter som foregikk i München rundt Cabaret Gnu før krigen – en teaterscene startet opp av Kurt Hiller – hvor Ball selv hadde vært involvert i et teaterprosjekt "as a base from which to effect social change"<sup>111</sup>, og som inkluderte en del ekspresjonistiske skribenter (blant annet Walter Hasenclever og Ludwig Rubiner), og hvor tidsskriftene *Der Sturm*, *Die Aktion* og *Die Revolution*<sup>112</sup> spilte en sentral rolle, grunnla han i Zürich, i februar 1916, Cabaret Voltaire. Miljøet i München, ble nå erstattet av andre, mer internasjonale kunstnere og intellektuelle, som alle på sett og vis søkte sammen, vekk fra krigens tumult, med håp om å starte noe nytt og revolusjonerende.

### 2.2.2. Cabaret Voltaire

Anarkistene – med sin tro på det gode i mennesket, og tiltro til at mennesker kan sameksistere uten altfor store gnisninger, uten å måtte være underlagt et nettverk av lover og regler å forholde seg, som skal korrigere all såkalt "unaturlig" adferd – en tanke med røtter i Rousseau – var i tillegg til Nietzsches påbud om å tenke nytt om de tingene som kondisjonerer oss – blant de ideer som Hugo Ball på denne tiden lot seg inspirere av. Hans vage forhåpninger og tanker rundt sitt eget kall i begynnelsen av juli 1914 indikerer nysgjerrighet og håp:

---

<sup>110</sup> Ibid s.11

<sup>111</sup> Greenberg, *Artists and Revolution, Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. s.9

<sup>112</sup> *Die Revolution*, bladet han var med på å grunnlegge, reklamerte blant annet for Cabaret Gnu i sitt første nummer i 1913. Se: Ibid s.17, note 31

I grund och botten är det ett riktig äventyr som jag är delaktig i. Inte heller är all min kraft satt i spel, bara till en del. Jag är åskådare, jag är bara en diletter. Hur skulle den sak se ut som jag skulle delta i med kropp och själ? Med alla mina mångsidiga intressen för skönhet, liv, värld och med all min nyfikenhet på motsatserna?<sup>113</sup>

Tanker som forplanter seg og slår rot i Sveits i 1916 og danner fundamentet for hva som har blitt symbolet på avantgardismen i første halvdel av det tjuende århundret. "Kring dadaisterna samlas nu Europas avantgarde"<sup>114</sup>, og det uttrykk som presenteres er ganske så variert og altomfattende. Om kabareens innhold (presentert i en antologi) skriver han (nedtegnet 4. juni, 1916):

Cabaret Voltaire inneholder bidrag av Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, Hoddiss, Huelsenbeck, Janco, Kandinsky, Marinetti; Modigliani, Oppenheimer, Picasso, van Rees, Slodki och Tzara. Den er på två ark den första syntesen av de *moderna*<sup>115</sup> konst och

---

<sup>113</sup> Ball, *Flykten ur tiden*. s.24

<sup>114</sup> Ibid s.222. Sitatet er hentet fra etterskriftet, av Cecilia Hansson

<sup>115</sup> Min uthevning. Begrepet moderne blir her brukt om kunstretninger det i dag er legitimt å benevne som avantgardebevegelser. Det at Ball betegner disse bevegelsene som moderne (han bruker begrepet også andre steder), heller enn avantgardistiske, har muligens noe å gjøre med hva Renato Poggioli nevner i sin *Theory of the Avant-Garde*: "The term 'avant-garde art' (perhaps the critical concept as well) belongs almost exclusively to the Neo-Latin languages and cultures." Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. s.5 Heller ikke begreper som "modernism" eller "the modern style" er i følge Poggioli vanlig å finne blant betegnelser for slike strømninger i Tyskland, men at disse heller blir omtalt og typifisert via "an almost morbid feeling for cultural crisis, pathetic or struggle-ridden names" (Ibid) og at disse har overtatt for modernisme-betegnelser i denne perioden. "The Germans have at times preferred to adopt, as a designation for at least some modern artistic tendencies, the term Neu-Romantik." Ibid. Hugo Balls betegnelse av disse diktere og kunstnere som *moderne*, er i så måte noe utypisk og avvikende fra hva Poggioli anser som normen. Hva spesifikt Ball legger i begrepet er ikke noe han utdyper i særlig grad. Tristan Tzara, derimot, på spørsmål om hva han tenker om modernismen og hans forhold til den, i et intervju med Roger Vitrac, i 1923, svarer: "Si c'est de cette poussée intellectuelle, qui a toujours existé et qu'Apollinaire appelait l'Espirit nouveau dont vous voulez parler, le modernisme ne m'intéresse pas du tout. Et je trouve qu'on a eu tort de dire que le Dadaïsme, le Cubisme, le Futurisme, reposaient sur un fond commun. Ces deux dernières tendances étaient surtout basées sur un principe de perfectionnement technique ou intellectuel, tandis que le Dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a été qu'une protestation." Sitert i Pegrum, Mark A., *Challenging Modernity – Dada between Modern and Postmodern*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2000. s.284. Denne spliden mellom kunstinterne problemstillinger, kontra kunsteksterne, hvor kunstuttrykket er knyttet til noe utover seg selv, er ofte noe som skaper indre uro og konflikter blant flere av kunstbevegelsene utover på 1900-tallet, og noe jeg kommer tilbake til i andre deler av teksten.

litteraturriktningarna. Grundarna av expressionismen, futurismen og kubismen är representerade med bidrag.<sup>116</sup>

Med andre ord en gedigen syntese av moderne kunst, enten i form av antologier som her, eller slik det blir presentert av dadaistene selv i sine program, hvor diktere (Comte de Lautréamont<sup>117</sup>, Blaise Cendrars og flere) og kunstnere (Oskar Kokoschka, Franz Marc, Wassily Kandinsky m.fl.), blir behørig presentert via høytopplesninger og sceneshow, hvor blant annet Ball og hans livsledsagerske (og sentral skikkelse i dadabevegelsen, Emmy Hennings) opptrer, noe som for Ball, i hans egne ord "ger oss möjlighet till tidskritikk och till sann tidskänsla"<sup>118</sup>

Dadaismen i denne tidlige versjonen innebar, med andre ord, en søken etter noe egentlig og ekte – en søken etter noe autentisk og uformidlet – en form for ekspresjonisme, som dadaistene her videreformidler, med vekt på det primitive og rituelle. "Våra debatter är ett brinnande dagligt sökande efter den specifika rytmen, efter

---

<sup>116</sup> Ball, *Flykten ur tiden*. s.61

<sup>117</sup> I sin introduksjon til boken *Dada in Paris*, skriver Michel Sanouillet, i forbindelse med dadaismens røtter at "[t]he futurist publications of 1909, for example, whose form and content resurface in Dadaist magazines, belong to Dada's authentic prehistory. The role of Lautréamont, however – so often emphasized, but whose importance, if not existence, Duchamp, Picabia and Tzara, among others, were unaware of in 1916 – belongs to the imaginary history." Sanouillet, Michel, *Dada in Paris*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2009, s.5. At Lautréamont ikke var en fremtredende skikkelse blant dadaistene er nok riktig, men han er helt ukjent er dog noe feilaktig, ettersom Ball selv nevner han i sine opptegnelser (14 mars, 1916): "Fransk soaré. Tzara läste dikter av Max Jacob, André Salmon och Laforgue. Oser och Rubinstein spelade I:a satsen ur 'Sonat op.32 för piano och cello' av Saint-Saëns. Lautréamont, som jag översatt och villa läsa, passade inte riktig in. Därför läste Arp ur *Kung Ubu* av Alfred Jarry. Madame Leconte sjöng 'A la Martinique' och några andre gracile saker. Så länge hela staden inte faller i hänryckning har kabarén förfelat sitt mål." Ball, *Flykten ur tiden*. s. 53. Sitater indikerer utover det å vise at Lautréamont var en av de diktere dadaistene (Ball) satte pris på (uten at man kan si at hans effekt utover at han her blir benevnt er særlig synlig blant dadaistene i senere uttalelser og tekster), også det mangfold av ulike diktere, kunstnere og musikere de lot seg inspirere av, og som de ønsket å formidle til et forhåpentligvis bifallende publikum. Hva betydningen av futuristiske publikasjoner, og den virrende typografiske lekenhet som den preges av angår, så er dette helt tydelig også noe som særlig Ball tar til seg, og blir inspirert av: "Marinetti har sänt mig *Parole in libertà* av honom själv, Cangiullo, Buzzi och Govoni. Det är rena bokstavsplakatet; man kan rulla ut en sådan dikt som en karta. Syntaxen har lossnat i fogarna. Bokstäverna är söndersprengda och endast nödtorftig hopsamlade igen. Det finns inte längre något språk, förkunnar de litterära stjärntydarna och andliga ledarna; det måste uppfinnas på nytt. Upplösning in i den innersta skapelsesprocessen." Ibid s.25. Sitatet viser tydelig det kontaktnett han er del av, og videre – på ett vis – hvorledes futuristenes innflytelse på dadaismen fortoner seg.

<sup>118</sup> Ball, *Flykten ur tiden*. s.55

tidens dolda ansikte. Sökandet efter dess ursprung och väsen; efter möjligheten att finna dess djupa rörelse och oppvåcka den. Konsten är bare en anledning, en metod, för detta."<sup>119</sup> Og det var særlig denne koblingen til det samfunnskritiske (uten å alliere seg direkte med de mer radikale ideologiene, uten direkte å søke konkrete mål som gjenstand for forandring), som var viktig. "Vad betyder en vacker harmonisk dikt om ingen läser den, om den inte kan finna någon resonans i tidskänslan?"<sup>120</sup>, spør han retorisk, og viser sin forkjærlighet for kunst som (i motsetning til kunst for kunstens egen skyld), har en effekt utover seg selv, uten at kunsten blir talerør og direkte propaganda for politisk revolusjonære aktiviteter, men at uttrykket er mer indirekte; hvor det teatraliske uttrykket så og si mimer de kaotiske realitetene de er omgitt av. At kunsten i et mikrokosmos speiler og tar innover seg tidens problemer.

En slags definisjon av hva Dada er forsøker han seg på 12. juni, 1916: "Det vi kaller Dada är ett narrspel ur intet, där alla högre frågor är inblandade; en gladiatorgest; en lek med de tilltygande kvarlevorna; en avrättning av den poserade moralen och förträffligheten. Dadaisten älskar det ovanliga, ja det absurda. (...) Dadaisten kämpar mot tidens agoni och dödsyra."<sup>121</sup> Med denne kampen fortøner seg aldri hos Ball som et politisk engasjement. Og selv om han av og til omtaler seg som anarkist, er det mer snakk om en flørt med revolusjonære bevegelser, å skape noe på egne premisser, med basis i den innovative og nyskapende kunsten – "Når vi sade Kandinsky och Picasso menade vi inte målare utan präster; inte hantverkare utan skapare av nya världar, nya paradiser."<sup>122</sup> – som ledestjerner.

Cabaret Voltaire blir således en slags plattform for denne kritikken, og et samlingspunkt for en rekke individer som forenes i sin avstand mot et samfunn dominert av autoritet og fornuft. "Kant – det er ärkefienden som allting faller tillbaka på."<sup>123</sup> skriver Ball i november, 1914, og peker spesifikt på ham som en av de tenkere som har

---

<sup>119</sup> Ibid

<sup>120</sup> Ibid

<sup>121</sup> Ibid s.61

<sup>122</sup> Ibid s.10

<sup>123</sup> Ibid s.13

bidratt negativt til samfunnsutviklingen.<sup>124</sup> Det anti-fornuftige og søken etter det opprinnelige blir som sagt noe sentralt for Ball, og i videre forstand for de andre dadaistene, som han jo var med å influere.<sup>125</sup> Og denne totale syntese av alle mulige mer eller mindre relevante uttrykk, som er med på å videreføre de strømninger Ball selv anså som vesentlig for å bekjempe fornuftsidealet, uttrykt i form av tekster og kunstverk (av individer som ikke nødvendigvis ble spurt om de ville være med), samt egenprodusert dikt og musikk, og hva Ball selv kalte "verser utan ord" eller ljuddikter, i vilka vokalernas balans bara avvägs och fördelas efter ansatsräckans värde"<sup>126</sup>, blir for Ball det motsatte ideal – et anti-ideal. Gesamtkunstverket – en total syntese av alle kunstformer – blir den foretrukne presentasjonsform, og en appropriering av ethvert kunstuttrykk som representerer slike anti-idealer (om enn på forskjellig vis), blir det han vil Dada og dadaisme skal etterstrebe. Et uttrykk som trolig når sitt høydepunkt, når Ball selv – som "en magisk biskop"<sup>127</sup> – utleverer sine mystiske fraser "... o katalominal rhinocerossola hopsamen laulitalomini hoooo gadjama..."<sup>128</sup>.

### 2.2.3. En magisk biskop

Fra å være en plattform for egne ideer, blir dadabevegelsen, etter hvert som årene tikker av gårde, på sikt mer og mer splittet i synet på hva den skal være. Og en indre uro hos Ball selv angående retningen til bevegelsen uttrykksmessig – "[j]äg kände för första gången skam över larmet i vår föreställning, blandingen av stilar och hållningar, saker

---

<sup>124</sup> "Konst, filosofi, musikk, religion: alla högre strävandet har blivit intellektualiserade och förnuftiga" Ibid s.40; "Man har gjort en vetenskap av livet och även kristendommen. Allt jordiskt har man intellektualiserat. Förnuft och vetenskap, till och med Goethe nämner dem i samma andetag." Ibid s.42 Fornuften blir hos Ball presentert som et kjerneproblem og noe negativt. "Undvika det abstraktas jargong." skriver han et annet sted, som et notat til seg selv. Ibid s.43

<sup>125</sup> "He exerted a considerable and justified influence on his small group of friends." Sanouillet, *Dada in Paris*. s.7

<sup>126</sup> Ball, *Flykten ur tiden*.s.65

<sup>127</sup> Ibid s.66

<sup>128</sup> Richter, Hans, *Dada, art and anti-art*. London: Thames and Hudson, 1997, s.42

som jag sedan veckor tillbaka inte längre orkar med."<sup>129</sup> – så vel som misbehag over å bli anerkjent av allmennheten og borgerskapet, noe som etter sigende ville gjøre dadaismen stueren og effektløs, i tillegg til en vekst i antall dadaister, som alle ville forskjellige ting – enten det var å redusere Dada til bare å være en kunstbevegelse, eller andre mer ideologiske forskjeller – og som umuliggjorde det å samle seg om et felles mål, bidro på sikt til at Ball forlot dadaismen og Cabaret Voltaire, for heller å konsentrere seg om en studie over den rådende tyske mentaliteten hos intellektuelle i denne perioden, i boken *Kritik der deutschen Intelligenz*. En bok dedikert til "the leaders of the moral revolution"<sup>130</sup>, som blant annet den katolske kirke reagerte på (og som historikeren Carl Schmitt fikk ham til å tone ned), og som i lettere bearbeidet form utkom på ny i 1924 under tittelen *Die Folgen der Reformation*.

Etter Dadaismen, som han forlot i 1917, dedikerte han seg mer og mer til mystikk og katolisisme, og særlig tanker og ideer assosiert med Franz von Baader. Revolusjon var dog noe han forholdt seg til, og som fortsatt appellerte, om enn på et annet plan en før:

Frestelsen att delta i revolution och revolt är alltid mycket stor för unga människor, och särskilt för idealister; utsikten att kunna förverkliga det skönaste och mest välmenade program genast och i ett slag är alltför lockande. Inte heller Baudelaire och Wagner, två så världsfrånvända människor, kunde motstå en sådan frestelse. Men båda återhämtade sig snabbt från sina människovänliga böjelser.<sup>131</sup>

Hans nye fokus var nå rettet mot en slags revolusjon av mer åndelig karakter, og han oppsummerer i juni 1919, sine oppfatninger (som kritikeren Hermann Bahr tildeler han i sin anmeldelse av *Kritik der deutschen Intelligenz*<sup>132</sup>, og som Ball, som omtaler denne i *Flykten ur tiden*, ikke er helt uenig i):

---

<sup>129</sup> Ball, *Flykten ur tiden*. s.61

<sup>130</sup> Greenberg, *Artists and Revolution, Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. s.19, note 64

<sup>131</sup> Ball, *Flykten ur tiden*. s.144

<sup>132</sup> I *Neuen Wiener Journal*, i mars 1919.

[Han tror] på en helig kristen revolution och en unio mystica i den befriade världen; på en ny tysk förbindelse till det gamla Europas spiritualitet; på ett uppror, inte mot samhällets och samvetets naturliga grundlagar, utan för dessa universella samvetsgrundlagar; på ett socialt civitas dei; på en återförening mellan den östliga kyrkan, som står beredd, och den västerländska; och inte minst på en tyskhet som uppfyller krigets mening: inordnandet i en nation som gör uppror mot samhället.<sup>133</sup>

Dette skifte i fokus, men sin mer mystiske vinkling, er noe som neppe kan sies å deles av andre dadaister, som nok var mer nihilistiske av natur (dog uten å støtte seg i særlig grad på fornuften av den grunn); og mer fokusert på kunstspesifikke fokusområder (selv om mange av dem forfektet en form for "creative indifference"<sup>134</sup>); og en mer utagerende nonkonformitet (uten at de alltid er tydelige og konkrete med hensyn på hva de opponerer mot, i tillegg til at de som er klare på dette punktet ofte opponerer mot andre ting enn sine "likesinnede").

For Hugo Ball derimot, i kraft av å være en av de individer som av ettertiden betegnes som avantgardist i denne perioden, og som hadde en innflytelse utover sine likesinnede, og som var et samlingspunkt for et variert og bredt antall moderne kunst- og tanke retninger – og var slikt sett beboer av strømninger det i dag ikke er feilaktig å benevne som avantgardistiske, (selv om Ball selv ikke bruker betegnelsen på egne aktiviteter) – følte selv et ønske om å posisjonere seg i forhold til sine fortidige idealer. "Bohemer är ingen förebild och det är inte heller expressionistiska diktera."<sup>135</sup> Hans anstrengelser – "Jag vet inte om vi trots alla våra ansträngningar kommer förbi Wilde och Baudelaire; om vi ändå inte bara förblir romantiker"<sup>136</sup> – som kommer til uttrykk gjennom dadaismen, er et forsøk på å skape noe nytt, selv om fortiden var ting han, (i motsetning til en ofte misvisende representasjon av dadaismen, som utelukkende fokuserer på dens anti-holdninger til fortiden, og krav om å begynne på nytt med en ren tavle), var opptatt av. Dette selv om disse ledestjernene ofte bar preg av å inneha nettopp anti-holdninger og tabula rasa trekk. Trekk som for eksempel er typisk for Rimbaud – "I

---

<sup>133</sup> Ball, *Flykten ur tiden*. s.144

<sup>134</sup> For begrepets opphav, se: Greenberg, *Artists and Revolution, Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. s.69, note 46

<sup>135</sup> Ball, *Flykten ur tiden*. s.49

<sup>136</sup> Ibid s.62

vår astronomi får namnet Arthur Rimbaud inte saknas"<sup>137</sup> – og som Ball identifiserte seg med – "Vi er Rimbaudister utan att veta eller vilja det."<sup>138</sup>

Uansett så var det i alle fall hos Hugo Ball, som var tilhenger, mer av en moralsk revolusjon, enn en direkte sosial revolusjon (selv om disse tingene unektelig henger sammen), tanker og strømninger, som pekte utover dette – uten at han var mindre typisk dadaist, (og i videre forstand avantgardist), av den grunn.

## 2.3. Berlin-Dada

### 2.3.1. Dada og Ekspresjonisme

The execution and direction of art depends on the times in which it lives, and artists are creatures of their epoch. The highest art will be that whose mental content represents the thousandfold problems of the day, which has manifestly allowed itself to be torn apart by the explosion of last week, and which is forever trying to gather up its limbs after the impact of yesterday. The best and most unprecedented artists will be those who continuously snatch the tatters of their bodies out of the chaos of life's cataracts, clutching the intellectual *zeitgeist* and bleeding from hands and hearts<sup>139</sup>

- Richard Huelsenbeck

Dadaismen som sådan, både før og etter at den avsluttes i Zurich i 1919, blir etter hvert spredt rundt om i Europa, og da også i Tyskland. I Hannover, i kretsen rundt magasinet *Der Sturm*, holdt Kurt Schwitters – "essentially apolitical and outwardly very

---

<sup>137</sup> Ibid s.63

<sup>138</sup> Ibid

<sup>139</sup> Huelsenbeck, Richard, ed., *Dada Almanac*. London: Atlas Press, 1920/1993, s.44-45



bourgeois"<sup>140</sup> – på med dikter og Merz-collager (collager laget av søppel), uten å koble seg videre til samfunnskritiske bevegelser. Han var også en av få dadaister, hvis ikke den eneste, som i en periode på 1930-tallet, produserte kunst i Norge;<sup>141</sup> i Köln derimot koblet en annen collage-artist, Max Ernst (sammen med kommunisten, dikteren og billedkunstneren, Johannes Theodor Baargeld) seg sammen med og "took part in the revolutionary movement of 1918-1919. They published a Communist periodical, *Der Ventilator*"<sup>142</sup>. Dada i Köln ble senere mer kunstorientert, i og med Hans Arps ankomst. Bevegelsen ble senere utvidet videre "into a para-Dadaist group named Stupid"<sup>143</sup> i og med inkluderingen av enkelte nye, såkalte progressive kunstnere. Marx Ernst stiftet etter hvert i kontakt med surrealistbevegelsen, og deltok i denne utover på 1920-tallet, i likhet med Tristan Tzara, som etter krigen forlater Zurich og bosetter seg i Paris. Marcel Duchamp og Francis Picabia (som Tzara bor hos i en kort periode), var også individer knyttet til både Dada- og surrealistbevegelsen, og som gjorde den populær i Amerika (i New York); men begge var (i likhet med Schwitters) mer individualistisk orientert, uten å koble seg opp til noe som kunne minne om et typisk politisk engasjement, eller revolusjonære aktiviteter i så måte.

Det politisk revolusjonære var heller noe som kom til syne i Berlin-fraksjonen av dadabevegelsen, og det var Richard Huelsenbeck – "a medical student by profession and a litterateur by choice"<sup>144</sup> – som forlot dadaismen i Zurich i 1917 (noe han gjør nesten samtidig med Ball), og tok med seg Dada-navnet til Berlin. Her blir dadaismen fordreid til å bli noe annet, og medlemmene:

Franz Jung, a free-lance author who was educated and knowledgeable in law and economics, and fluctuated politically between anarchism and Communism; George Grosz, artist, sometime poet, and a bitter social critic; and John Heartfield, politically concerned artist. Raoul Hausmann, a

<sup>140</sup> Greenberg, *Artists and Revolution, Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. s.46

<sup>141</sup> Kurt Schwitters, hadde hytte i Norge, hvor han produserte mye naturalistisk billedkunst, men også collager, samt en av sine "arkitektur-collager" (Merzbau), i perioden 1930-1940.

<sup>142</sup> Sanouillet, *Dada in Paris*. s.27

<sup>143</sup> Ibid

<sup>144</sup> Greenberg, *Artists and Revolution, Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. s.9

philosopher and artist, Johannes Baader, architect by education and mystic by inclination, and Walter Mehring, scholar, song-writer, and cabaret performer<sup>145</sup>

– for kun å nevne noen – danner sammen noe mer politisk orientert, selv om den fortsatt holder fast ved sin kabaretform, men blir også utvidet til å omhandle galleri-virksomhet, samt politisk propaganda. Sistnevnte aktiviteter var noe som Ball ikke var særlig begeistret for i Zurich – "Politik och konst är två olika saker. Man kan kalla till sig konstnärerna som privatpersoner; men man kan och får inte dessutom anbefalla dem att måla propagandistisk konst (för tyska plakater)"<sup>146</sup> – men var noe som, særlig på grunn av John Heartfield<sup>147</sup> og George Grosz, kom til å dominere deler av Berlin-dadaismen. En form for Dada, som nok kan sies å være en samlet gruppe, og som pleiet "fairly cordial relations with other avant-garde movements"<sup>148</sup>, men som i bunn og grunn var mer en måte å tenke på, enn en bevegelse som sådan, ettersom "Dada was more of a mode than a movement"<sup>149</sup>, ifølge Wieland Herzfelde (bror til John Heartfield), som også var involvert i dadaistiske aktiviteter i Berlin i denne perioden.<sup>150</sup>

At enkelte av dadaistene i Berlin anså seg selv som førende, som en fortropp; at de opplevde det de gjorde som ikke bare en fortsettelse av tidligere kunstretninger, men også som noe som overgår disse i kraft av å være på høyde med sin tid, samt å kjempe

---

<sup>145</sup> Ibid

<sup>146</sup> Ball, *Flykten ur tiden*. s.100

<sup>147</sup> "Jeg tror John er det minst eftertenksomme menneske jeg har møtt. Han besto bare av spontane og heftige øyeblikk. Han tenkte bare når han arbeidet med montasjene. Siden han ikke alltid gikk og tenkte som andre mennesker, var han alltid like frisk og kolerisk. Riktignok reagerte han med et slags sinne, men det var ikke noe selvopptatt sinne. Han lærte bare av det som han oppfattet som et angrep, og for å lære noe nytt måtte han oppleve det som et angrep. Andre mennesker lar nye ting gli forbi eller sluker det uten videre. John måtte riste det i raseri for å kunne holde på det uten å ta kraften fra det. (...) Det var hans måte å lære på, han kunne bare lære på en aggressiv måte, og jeg tror man kan vise at det også er hemmeligheten bak hans montasjearbeider" Canetti, Elias, *Fakkelen i øret*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983. s.227-228

<sup>148</sup> Sanouillet, *Dada in Paris*. s.23

<sup>149</sup> Haxthausen, Charles W., "Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein" i *October* 105, 2003. s.108

<sup>150</sup> Herzfelde, var et slags knutepunkt i det venstreorienterte politiske miljøet i Berlin senere på tjuetallet, og publiserte, på sitt eget forlag (Malik Verlag), blant annet, Georg Lukács og Upton Sinclair. Sistnevnte "bidro best til å skape den Amerika-mote som raste i Berlin på den tid, og som Brecht og George Grosz og mange andre lå under for." Canetti, *Fakkelen i øret*. s.225 Grosz var senere også en del av kretsen rundt Brecht, og var også en nær venn av Felix Weil, som skaffet til veie de penger som måtte til for å opprette Institut für Sozialforschung i Frankfurt tidlig på 1920-tallet.

kritisk mot datidens problemer, er noe relevant og viktig, kommer godt frem i enkelte av manifestene som ble skrevet i begynnelsen av 1918. For Richard Huelsenbeck er dadaisme "something that has superseded the elements of Futurism or the theorems of Cubism. It is necessarily something new, for it stands at the forefront of evolution and the times change with those who have a capacity for being changed."<sup>151</sup> Det å assosiere seg med det nye, samt det å være bevisst på sin egen posisjon som førende, er for Huelsenbeck – som skrev manifestet spesielt for å ta klart avstand fra ekspresjonismen (som han anså for altfor borgelig, og ikke lenger relevant i kampen mot det bestående) – viktig; og tilegger det å være aktiv og i opposisjon for enhver pris stor verdi og betydning. Dada (som avantgarde), i Huelsenbecks visjon, er med andre ord i tråd med hva man kunne kalle en teleologisk forståelse av kunstens rolle, i og med at han anser dadaismen for å inneha kvaliteter som gjør den mer progressiv, mer relevant, og noe som, mer enn andre kunstbevegelser, leder an i kraft av å være siste steg i evolusjonskjeden. En naturlig utvikling, hvor Dada nå er siste, og førende ledd.

Selv om det av og til er vaskelig å si noe presist med hensyn til hva de ulike dadaistene mente om egen geskjeft og samfunnet rundt seg, ettersom hele dens virke var fokusert på det å leve mest mulig konfliktfylt, utad så vel som innad, og meningsytringene til én, ofte ble motarbeidet av andre; i tillegg til at dadaistene selv, hele tiden modifiserte sitt uttrykk ettersom tiden gikk, og ikke selv tillot det å være dadaist, der og da, like stor betydning som det ettertiden har gjort; så er det likevel mulig å trekke ut enkelte elementer som, i alle fall tilsynelatende, er tydelige og som deles av flere av dadaistene. Særlig da den stadig tilstedeværende antagonismen og kritikken av etablerte normer og strukturer. Kritikken, eller protestene som kommer til uttrykk, bærer særlig preg av å være harselerende og en form for bitter satire, som ofte kan synes å være humoristisk, men som også røper en slags fortvilelse, i form av frustrasjon og en slags aggressiv irrasjonalitet.

---

<sup>151</sup> Huelsenbeck, ed., *Dada Almanac*. s.113

I sin behandling av avantgarde begrepet omtaler Poggioli nettopp denne antagonismen – "certainly the most noticeable and showy avant-garde posture"<sup>152</sup> – som et særlig fremtredene trekk ved avantgardistisk adferd. Han skiller dog, på den ene siden, mellom en antagonisme og motstand rettet mot publikum, eller massene, og på den andre siden en antagonistisk holdning til tradisjonen.<sup>153</sup> Men antagonisme generelt, er jo på sett og vis, kun en variant av nonkonformitet, i den forstand at man ikke er villige til å tilpasse seg, men heller ønsker å bekjempe eller harselere over disse tingene man ikke identifiserer seg med. "If the avant-garde has an etiquette, it consists of perverting, and wholly subverting conventional deportment, the Galateo rules, 'good manners'. Hence those inverted norms of conduct which are called eccentricity and exhibitionism."<sup>154</sup>

Allikevel, med henblikk på Berlin-dadaistene må man kunne skille mellom ulike former av nonkonformitet. På den ene siden nonkonformitet for dens egen skyld, som et mål i seg selv (ala l'art pour l'art); og på den andre siden nonkonformitet rettet mot en bestemt fiende (Jfr. Hugo Balls utsagn sitert tidligere om at han ville slått seg til ro, dersom det han kritiserte tilpasset seg hans idealer); og til sist ulike grader av nonkonformitet, hvor man opprettholder konformitet innad i gruppen (man har med andre ord visse idealer), men i fellesskap er i opposisjon til en bestemt fiende. Sistnevnte form for nonkonformitet, eller antagonistisk adferd, er vel det som best kjennetegner Berlin-dadaistene, selv om de seg i mellom, ikke alltid var enige i hvordan fienden – borgerskapets idealer – best mulig skulle bekjempes. Men de delte dog et slags usynlig bånd, en felles følelse – en slags Dada-ånd, som de i fellesskap tilpasset seg.

---

<sup>152</sup> Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. s.30

<sup>153</sup> Men man kunne også ha lagt til en distinksjon mellom seriøs og useriøs antagonisme. Jfr. Ball: "Är vår avsky för livet bara en pose? Huelsenbeck sade det ofta och han kan mycket väl ha rätt. Men posen blir allvar." Ball, *Flykten ur tiden*. s.97

<sup>154</sup> Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*.s.31

### 2.3.2. Carl Einstein og det primitive

Et annet element, sentralt i denne perioden, var tanken om *det primitive*. Carl Einstein – som Klaus Siebenhaar, i sin bok om denne tyske forfatteren og kunsthistorikeren, har titulert *Prophet der Avantgarde* – var særlig opptatt av dette konseptet, som dette begrepet refererer til; og var blant de Hugo Ball hadde valgt ut og som skulle representere og legitimere hans "krav på en modern teater". Han skriver: "Den expressionistiska teatern, så löd min tes, är en festspelsidé som innehåller en ny tolkning av allkonstverket. (...) Carl Einsteins *Dilettanten des Wunders* angav riktingen."<sup>155</sup> Hvilket det også gjorde rent praktisk, og ikke bare teoretisk for Ball, når han satte i gang Cabaret Voltaire – i Spiegelgasse, et steinkast unna der Lenin skrev sine tekster<sup>156</sup> – noen år senere. Og Ball, som jo hadde vært i kontakt med både Franz Jung og Richard Huelsenbeck tidligere, via magasinet *Die Revolution*, kan jo sies å representere visse av disse ideer knyttet til det primitive, som Carl Einstein forfektet og satte pris på, men selvfølgelig tolket på sitt vis og kombinert med utallige andre ideer.

Det primitive for Einstein handlet mer om det umedierte og ufiltrerte, som noe sammenbindene og helhetlig, enn en søken etter en særegen type formspråk<sup>157</sup>. Hans studie over afrikanske skulpturer – *Negerplastik* fra 1915 – var i så måte "in part, a critique of a fashionable 'primitivism'".<sup>158</sup> Begrepet ble senere utviklet videre til å gjelde noe som var "opposed to any evolutionary narrative of progress"<sup>159</sup>, og heller refererte til "an epistemic unity"<sup>160</sup>, og en form for kunst som kunne bevirke en form for "integrated

---

<sup>155</sup> Ball, *Flykten ur tiden*. s.12

<sup>156</sup> "Medan vi hade kabarén på Spiegelgasse I i Zürich, bodde mitt emot oss på samma Spiegelgasse, nummer 6 om jag inte missminner mig, herr Ulianov-Lenin. Han måste ha hört vår musik och våra tirader varje kväll, men om med lust eller behållning vet jag inte. Och medan vi öppnade galleriet på Bahnhofstrasse reste ryssarna till Petersburg för att sätta igång revolutionen. Är dadaismen som tecken och gest möjligen motspelet till bolsjevismen? Ställer den destruktjonen och den fulländade beräkningen mot den totalt donquijotska, ändamålslösa och ofattbara sidan av världen? Det blir intressant att följa vad som sker där borta och här." Ibid s.102

<sup>157</sup> "[A] crude, archaic stage of a progressive artistic or cultural development" Haxthausen, "Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein". s.113

<sup>158</sup> Ibid s.112, note 38

<sup>159</sup> Ibid s.113

<sup>160</sup> Ibid

totality on the basis of a unifying law".<sup>161</sup> For Einstein var det primitive også noe som var assosiert med det umiddelbare – *das Unmittelbare* – det som møter oss uten å være formidlet av noe annet, og hans interesser hva kunst angår (inspirert av nykantianeren Conrad Fiedler)<sup>162</sup>, går mer i retning av det at denne skulle fremme kognitiv erkjennelse, og det var særlig kubismen han anså som eksemplarisk i så måte, siden denne strebet etter en ny måte å organisere sanseinntrykk og relatere dette estetisk til hverandre. "[A] socially effective art demanded an 'organized eye,' a stringently articulated and coherent artistic vision that would gradually and fundamentally reshape human subjectivity."<sup>163</sup>

Han søkte med andre ord en type kunst som tydeliggjorde de rammer som betinger sansene våre, og som gjør oss i stand til å sanse nytt, og ikke lar oss binde av tilvante – formidlede – måter å sanse på. Man må så og si gjennomskue filtrene som hindrer oss i å se det vesentlige, og ikke akseptere en form for mediert kunst, hvor man så og si blir geleidet gjennom kunstprosesseringen, i alle dens ledd. Det gjelder da også det som angår mer konkret formidling, representert ved "the apparatus of the art world".<sup>164</sup>

For Einstein var også proletariatet innehaver av en slags umediert tilværelse, som i kraft av å være fattige, fra borgerskapets synsvinkel – i bred betydning – uten kapital hverken i økonomisk, materiell, eller kulturell forstand, var innehaver av en annen, en mer tilstedeværende (og derfor rikere), bevissthet. Deres livsverden var preget av erfaring fundert i nuet, uten tradisjonell lærdom internalisert via omgang med vitenskap og humanistiske disipliner. De var "*a different kind of human being*"<sup>165</sup>, en type mennesker, som utelukkende var orientert henimot en her-og-nå tilstedeværelse og slikt sett uforutsigbare og kreative, "capable of action that was 'immediate unconventional surprising'"<sup>166</sup>, uten noe å tape. Einsteins tiltro til arbeiderklassen, eller de fattige, som den virkende kraft i en fremtidig revolusjon, med henblikk på et mer autentisk og rettferdig samfunn for øyet, var, som Charles W. Haxthausen skriver i en artikkel om

---

<sup>161</sup> Ibid

<sup>162</sup> Ibid s.115, note 50

<sup>163</sup> Ibid s.114

<sup>164</sup> Ibid s.113

<sup>165</sup> Kursiv i originalteksten. Ibid s.114

<sup>166</sup> Ibid

Einstein, "hardly rooted in orthodox Marxism."<sup>167</sup> Han anså likevel seg selv som kommunist (og var en av de få som holdt tale ved Rosa Luxemburgs begravelse)<sup>168</sup>.

Einstein var heller ikke interessert, i motsetning til Grosz og Heartfield, i å påvirke proletariatet via kunst, som innehar en mer didaktisk og rett-på-sak stil – en form for propaganda; tross i at denne inneholdt idealer han forfektet (altså fravær av metaforer, allegorier og alt mediert tradisjonsbundet innhold "that could impede communication with the working class"<sup>169</sup>); men var mer opptatt av en type kunst som på sikt ville forandre "human subjectivity", <sup>170</sup> og da i kognitiv forstand. Og kubismen, var, for å gjenta, noe han anså som positivt i så måte.<sup>171</sup>

George Grosz, som ikke likte kubismen i hele tatt, delte dog Einsteins tanker om revolusjon, og de var begge delaktig i aktiviteter – som billedkunster (Grosz) og som skribent (Einstein) – som hadde revolusjon som mål – og noe Einstein gir uttrykk for i artikkelen "On Primitive Art": "Only a social revolution offers the possibility of a transformation of art, only revolution gives art a premise; it alone determines the value of artistic change and provides the artist with a task."<sup>172</sup>

Hvor stor bidragsyter Carl Einstein var, med tanke på de ideer han formidler, med henblikk på dadaismen i Berlin, kan diskuteres, men det at hans tanker om det primitive var i omløp og var del av ideer som florerte i det intellektuelle, radikale kunstmiljøet i Tyskland tidlig i tiden rundt første verdenskrig, er sikkert. Og med tanke på Einstein og dadaismen som sådan, i lys av koblingen mellom revolusjon og avantgardisme, så er følgende ikke uriktig: "To consider Einstein's role within Dada is to recall Herzfelde's claim that, at bottom, Dada was not an 'art movement' but 'the (unsuccessful) attempt at a lethal assault on the bourgeois-idealistic art and literature business.'"<sup>173</sup>

---

<sup>167</sup> Ibid

<sup>168</sup> Ibid s.107

<sup>169</sup> McCloskey, Barbara, *George Grosz and the Communist Party*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. s.60

<sup>170</sup> Haxthausen, "Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein". s.114

<sup>171</sup> "Einstein wanted to show that Cubism, 'in transforming plastic form transformed vision and in transforming vision it transformed all the coordinates of thought' Ibid s.115, note 51

<sup>172</sup> Einstein, Carl, "On Primitive Art" i *October* 105, 2003. s.124

<sup>173</sup> Haxthausen, "Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein". s.106

### 2.3.2. George Grosz og kunst som agitasjon

Da Karl Liebknecht og Rosa Luxemburg, begge involvert i den sosialistiske Spartakusbevegelsen, ble myrdet av Freikorps i januar 1919, i regi av SPD (som en konsekvens av forsøket på å hindre en gruppe revolusjonære å protestere altfor uhemmet og ukontrollerbart), var stemningen blant radikale intellektuelle med revolusjonære forhåpninger noe trykkende og desperat, og bidro til mer bitter protest blant disse som fra før av var tilhengere av en total omveltning og forandring. John Heartfield<sup>174</sup> (og hans bror, forlagsredaktøren Wieland Herzfelde, samt Grosz og Jung, ble alle medlemmer av kommunistpartiet i slutten av 1918)<sup>175</sup>, og var aktive i hva man kunne kalle den mer politiske funderte dadaismen. Hos disse blir på et vis det politisk radikale og kunstneriske uttrykket på et vis samstemte. Kunstuttrykket lar seg lede av en dominerende ideologi og blir et middel for å frembringe denne og det mål som dette innebærer, noe avantgardebegrepet tidligere på 1800-tallet, hos Saint-Simon og Fourier, som kjent var assosiert med, men som det senere mer og mer mistet forbindelsen med, av grunner som er diskutert tidligere i teksten.

Denne leflingen med politisk ideologi (altså kommunismen), og det å la denne overstyre form og innhold, er noe som i mellomkrigstiden medfører en del frustrasjon hos kunstnere som tilhører avantgarden, som på den ene side sympatiserer med revolusjon og omveltning, men som – særlig på grunn av Stalins "veto" (som kom senere) mot enhver kunst som ikke underkaster seg et sosial-realistisk formspråk – selv ønsker å ha kontroll over egne verker, egne kreasjoner.<sup>176</sup> For den akademisk skolerte Grosz, og collage-

---

<sup>174</sup> Også kjent som Helmut Herzfelde. "I protest mot krigen hadde Helmut offisielt forandret navnet til John Heartfield" Canetti, *Fakkelen i øret*. s.228

<sup>175</sup> Det at de meldte seg inn i kommunistpartiet, behøver ikke å bety annet enn at de sympatiserte med kritikken som kommunistpartiet representerte. Særlig fordi hverken han eller broren hans "at the time of the revolution (...) knew any more about Communism than the name 'Marx'". Og at han utelukkende var med på grunn av økonomiske grunner. Det var først senere at man, både hos disse, og andre dadaister som flørtet med kommunisme på denne tiden, fikk et mer reflektert forhold til kommunismen og hva dette egentlig innebar. "Greenberg, *Artists and Revolution, Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. s.170

<sup>176</sup> Jfr. følgende i forbindelse med Picasso: "The Communist views on art, on Socialist-Realism, and on the necessity for educating the masses by direct propaganda were of course the anti-thesis of Picasso's, and in their disagreement neither side ever yielded an inch at any time" O'Brian, Patrick, *Pablo Ruiz*



artisten Heartfield, var en slik tilnærmingmåte, noe de forut for Stalins "forbud", søkte i sine kunstuttrykk. Muligens påvirket av Einstein som jo, ønsker et mer direkte og tilgjengelig billedspråk, uten unødige komplikasjoner i form av nødvendigheten av å besitte forkunnskaper for å forstå det som presenteres, og hvis ideer ble formidlet i de samme dadaistiske magasiner Grosz og Heartfield presenterte sine krasse kunstuttrykk i. Og Einsteins tanker var jo også i andre henseende noe som er sentralt for de mer politisk involverte dadaistene.

I *Der blutige Ernst* 1, som er et magasin av mer politisk art, i forhold til andre Dada-orienterte magasiner, og som vel kan sies å representere den mer politiske fløyen av Dada, og som også var mer kritisk til kunst (som *l'art pour l'art*), men også mindre preget av særtrekk man i dag ofte trekker frem som typisk dadaistiske, slik som eksperimentell typografi (som de jo hadde fra futuristene og Guillaume Apollinaire) og mindre bruk av bilder, selv om de finnes også her. Og Grosz prydet, med sin satiriske, lett tilgjengelige stil, forsiden på denne utgaven av *Der blutige Ernst*, slik han også gjorde det på andre utgaver, og andre – som regel mer kunstspesifikke – magasiner. I denne utgaven – nummer 3, fra 1919 – så blir "in a statement almost certainly written by Einstein"<sup>177</sup>, følgende formidlet: "We do not work for a literary clique, not for a single party, we go into the broad *mass of the people*. 'Der blutige Ernst' pinpoints *Europe's sicknesses*, catalogs the total *collapse of the continent*, combats deadly ideologies and *institutions* that caused the War, confirms the bankruptcy of Western culture."<sup>178</sup>

Med andre ord en tydelig avvisning av det etablerte og institusjonaliserte, som Einstein, i likhet med andre dadaister, følte det nødvendig å protestere mot, og som kreative impulser ble kanalisert i retning av, for slik å få utløp for frustrasjon eller kort og godt å markere motstand mot idealer de ikke lenger identifiserte seg med. Det var et

---

*Picasso, A Biography*. London: William Collins Sons and Co Ltd, 1989. s.374 Denne sympatiseringen med kommunismen hos kunstnere og intellektuelle, som bebor såkalte avantgardistiske ideer, behøver ikke nødvendigvis være et uttrykk for absolutt bifall, men heller et ønske om å posisjonere seg i forhold til hva man anser som fienden. Jfr. Picasso "You see, I am not French but Spanish (...) I am against Franco. The only way I could make it known was by joining the Communist Party, thus proving that I belonged to the other side." Ibid. s.375

<sup>177</sup> Haxthausen, "Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein". s.108

<sup>178</sup> Kursiv i originalen. Ibid. s.108

fellesskap som kom til syne blant de protesterende, selv om målet, og også midlene for å få dette til – og det var også tilfeller hvor mål og midler falt sammen (hvor protest for protestens egen skyld var den underliggende motivasjonen, selv om dette mer var avvik, enn normen) – var varierte og ikke alltid noe (dadaistene, i denne omgang) var samstemte om. "For all their effusive enthusiasm, only a minority of reform-minded artist-intellectuals had any ideas concerning concrete solutions for the problems they wanted to cope with."<sup>179</sup> For Einstein og Grosz, samt de mer politisk engasjerte dadaistene var dog kommunisme en slik mulighet, og noe de hadde tillit til, selv om denne kommunistiske gløden etter hvert dabbet av og alternative protestplattformer, enten i fellesskap, eller på individuelt plan, ble mer attraktive; særlig på grunn av den overstyring av det kunstneriske innholdet som blant annet Grosz etter hvert følte seg hemmet av. "By the late 1920, the Party had little use for Grosz's satire in furthering its revolutionary cause; Grosz, for his part, had little use for Party politics in furthering his art."<sup>180</sup>

Men, tidlig på 1920-tallet, da Grosz fortsatt identifiserte seg som dadaist, og stilte ut bilder i regi av disse, var det særlig en hendelse som viser hvor langt han, og flere andre dadaister, var villige til å strekke seg i kampen for politiske idealer kontra kunstneriske idealer som sådan. I teksten "Der Kunstlump", som ble publisert i magasinet *Der Gegner*, i april 1920, går Grosz og Heartfield til angrep på den ekspresjonistiske billedkunstneren Oskar Kokoschka og hans påbud, trykt i flere aviser, om å verne kunstverk og museumsgjenstander fra de kamphandlinger som pågikk i Dresden, i kjølevannet av et forsøk på statskupp i Berlin i midten av mars 1920 – det såkalte Kapp-Lüttwitz Putsch – hvor Paul Peter Rubens *Bathsheba* maleri ble gjennomhullet på grunn av et utilsiktet pistolskudd i retning galleri Zwingler, hvor bildet befant seg. Grosz og Heartfield synes, i motsetning til Kokoschka, som da var professor ved kunstakademiet der, at slike skader på såkalte uvurderlige kunstverk, var trivielle i forhold til hva de som deltok i kamphandlingene måtte lide, og særlig de som måtte bøte med livet.

---

<sup>179</sup> Greenberg, *Artists and Revolution, Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. s.29

<sup>180</sup> McCloskey, *George Grosz and the Communist Party*. s.146 Det var særlig anti-Stalinismen, som han kom i kontakt med da han emigrerte til USA i 1933, som påvirket ham og gjorde at han tok fullstendig avstand fra politisk fundert kunstproduksjon, og kommunisme som sådan. Se Ibid s.4

Krigshandlinger, som i dette tilfelle under kuppforsøket, medførte tap av 59 menneskeliv og skadet 150,<sup>181</sup> var med andre ord ikke noe som skulle styres vekk fra gallerier og museum, men heller noe som burde styres vekk fra boligområder og steder der tilfeldige menneskemengder var tilstede. Men for Grosz og Heartfield, var det ikke tilstrekkelig å påpeke at et menneskeliv var mer verdt enn kunstgjenstander "as though Kokoschka was asking to see works of art treated as if they were persons"<sup>182</sup>, men de var i tillegg velvillig innstilt – noe som gjorde at de ble stemplet som kulturvandaler av en rekke kritikere - til at kunstverk ble beskyttet, som om dette var noe positivt, som om disse institusjonene og kunstgjenstandene representerte fienden. "*We greet with pleasure the fact that bullets whiz into the galleries and palaces, into the masterpieces of Rubens, instead of into the homes of the poor in the workers' districts.*"<sup>183</sup>

Senere, i 1925, i en pamflett titulert "Die Kunst ist in Gefahr!", skriver Grosz og Wieland Herzfelde, "The Dadaists' only mistake (...) 'was involving ourselves seriously with so-called art in the first place'"<sup>184</sup> og tydeliggjør videre i denne pamfletten at denne anti-kunst mentaliteten først og fremst er av etisk natur, og da særlig på grunn av "the indifference of artists to the situation of human beings in the surrounding social world"<sup>185</sup> men også "the hypocrisy of those artists who depict aspects of that social world with a pathos that for the Dadaists could not fail to be empty (...)"<sup>186</sup> Det var med andre ord, i alle fall hos Grosz og hos Herzfelde et savn etter sosialt ansvar, på bekostning av såkalt virkelighetsflukt og eskapisme, som særlig blir assosiert med borgerskapets kunstidealer, som jo, i motsetning til arbeiderne, har tid og anledning til å fordype seg i "fanciful contemplation"<sup>187</sup>, slik kritikeren Gertrud Alexander uttrykte det i sitt innlegg i *Die Rote Fahne*<sup>188</sup>, i forbindelse med Kunstlump-debatten. En debatt som også involverte Julian

---

<sup>181</sup> Doherty, Brigid, "The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada" i *October* 105, 2003, s.73

<sup>182</sup> Ibid s.74

<sup>183</sup> Kursiv i originalen. Ibid

<sup>184</sup> Ibid

<sup>185</sup> Ibid s.77

<sup>186</sup> Ibid

<sup>187</sup> Ibid

<sup>188</sup> Avisen, som Karl Liebknecht og Rosa Luxemburg var med å starte sent i 1918, og som senere etter hvert som Spartakusbevegelsen munnet ut i KPD, ble det kommunistiske partiets talerør 1919.

Gumperz (senere medlem av Frankfurt Institut für Sozialforschung), som Alexanders tekst – en tekst som i all hovedsak omhandler det å rette angrepet mer på sosiale relasjoner (altså underliggende strukturer), heller enn å angripe og destruere kunstverk som sådan – var et tilsvarende; og som Brigid Doherty hevder var noe av tematikken for enkelte av de "kunstverk" som ble presentert på "the First International Dada Fair"<sup>189</sup> i Berlin, sommeren 1920.<sup>190</sup> Verker som ofte blir trukket frem som spesielt sentrale i forbindelse med anti-institusjonell kunst som sådan og dadaistenes preferanser i retning av nettopp dette.

De ideer som dadaistene individuelt, og som samlet gruppe, har latt seg påvirke av er selvfølgelig mer mangfoldige enn som så. Og det å redusere dadaisme (som avantgarde) til utelukkende å omhandle institusjonskritikk og kunst som kritiserer sitt eget uttrykk – som en slags orm som biter seg selv i halen – slik blant annet Peter Bürger tenderer mot, i sin bok *Om Avantgarden* – og noe som blir behandlet senere i teksten – er i beste fall noe misvisende, dersom man ser dadaismen (og i forlengelse av dette, avantgarden) under ett; men representerer likefullt enkelte, viktige, vesenstrekk ved den, selv om dadaismen (som avantgarde) også innehar andre aspekter enn nettopp disse.

---

<sup>189</sup> Jfr. Doherty trekker blant annet frem skulpturmontasjen og tittelen på verket *Die wildgewordene Spießer Heartfield* som spesielt representativ. Se Ibid s.77-79

<sup>190</sup> En utstilling som også inkluderer en del såkalte korrigerte mesterverk. "The first of the corrected masterpieces, *Pablo Picasso: La Vie Heureuse (Dedicated to Dr. Karl Einstein)* (1920), shows a photographic portrait of a German World War I soldier mounted on top of a reproduction of Picasso's *Head of a Girl* (1914) (...)" Herzfelde, Wieland, "Introduction to the First International Dada Fair" *October* 105, 2003, s.96 Denne teknikken, med å fordreie et eksisterende kunstuttrykk, enten det er korrigerte bilder, rekontekstualisering av noe kjent og familiært, eller kort å godt å sammenstille to gjenstander for slik å skape en slags interessant gnist – forekommer også hos andre dadaister. Blant annet hos Marcel Duchamp, som i en av sine verker (*L.H.O.O.Q.*) blant annet tegner skjegg og bart på en reproduksjon av Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*. Duchamp blir ofte trukket fram i forbindelse med harselering og kritikk av kunstinstitusjonen, men en, hvis form for institusjonskritikk, mer er en form for anti-logikk, eller omgåelse og lek med tradisjonell logikk, som kunstinstitusjonen er underlagt, enn en kritikk som kan minne om den sosialt funderte kritikk som Grosz og Heartfield representerer. Denne måten å uttrykke seg på som kunstner er dog tilstedeværende hos Duchamp, slik den også var til stede flere tiår tidligere, hos dikteren Lautréamont, som surrealistene (en bevegelse Duchamp også var del av) satte stor pris på, nettopp i forbindelse med en slik uttrykksmåte. Denne teknikken er også noe som har satt sine spor i andre såkalte avantgardebevegelser på 1900-tallet og da særlig – på sitt vis – hos Situasjonistene på 1950, 60 og 70-tallet, med sine ideer om *détournement* – en form for rekontekstualisering, hvor man bytter ut og/eller blander et eksisterende innhold (arkitektur, film, tekst, kunstverk, etc.) med elementer knyttet til revolusjonære aktiviteter.

### 2.3.3. Otto Gross og radikal psykoanalyse

Franz Jung, som også var sentral i dada-bevegelsen, var særlig interessert i koblingen mellom anarkisme og seksuell frigjøring, og var blant annet inspirert av Sigmund Freud eleven Otto Gross<sup>191</sup> og hans mer radikale form for psykoanalyse. "After his arrival in Munich [in 1906], however, he soon achieved notoriety in bohemian circles for his revision of Freud's psychology of the unconscious into a 'philosophy of revolution'"<sup>192</sup> Hans mål var å bedrive samfunnskritikk via psykoanalytiske prinsipper. Prinsipper som Jung fant tilstrekkelig interessante og viktige og noe han ønsket å implementere også i Dada-aktiviteter. Gross's teorier, som blant annet gikk ut på å la individer, i uhindret forstand, få beholde en naturlig polymorf seksualitet, uten å la denne korrumpes og slikt sett, skli ut i "psychosexual disturbances"<sup>193</sup>, som samfunnet og dens fortrenghelsesmekanismer muliggjør. En teori som så og si snur Freuds teorier rundt fortrenghelse – et nødvendig onde - i kraft av å være sivilisasjonsbevarende, så og si på hodet; og samtidig en teori i videre forstand som særlig legger vekt på samfunnets delaktighet i det å produsere avvik, via sine idealer om det såkalt normale (for slik å bedre kunne kontrollere individer, og opprettholde orden), uavhengig av de konsekvenser dette måtte ha for den enkelte på et mentalt plan. Slike mentale forstyrrelser, eller nevrotiske avvik – en tilsynelatende galskap – blir for Gross noe positivt; en form for kulturelt opprør.<sup>194</sup> "Echoing Herzfelde's romantic description of insanity as a viable avant-garde artistic posture, Gross diagnosed psychic fragmentation and neurosis as signs of a persecuted yet superior individuality".

---

<sup>191</sup> "Otto Gross's notoriety and importance to the Berlin Dada circle was based not solely on his theoretical writings, but also on the tragic and embattled circumstances of his life" McCloskey, *George Grosz and the Communist Party*. s.32 "Gross (...) exercised a profound influence on Jung's literary work during the war years (...)" Ibid s.31

<sup>192</sup> Ibid s.30

<sup>193</sup> Ibid

<sup>194</sup> Ibid

Slike tanker ble tatt vel i mot av samfunnskritiske dadaister, og Jung i likhet med Hausmann "applauded Gross for providing 'the psychological basis for Dada'".<sup>195</sup> Og Gross's teorier var også noe av fundamentet og inspirasjonskilde for endel av de poetiske eksperimenter som også Hausmann var tilhenger av, og som ble presentert i en rekke ulike magasiner, utgitt i dette tidsrommet, altså i tiden rundt første verdenskrig. Særlig i den forstand at han trakk fram "presocial expression and the unconscious"<sup>196</sup>, som basis for eksperimenter – poetiske så vel som politiske. Det ubeviste var også for Hausmann, slik det var for Gross "a repository of repressed sexual freedom, collective harmony, and, in short, the utopian antithesis of the Wilhelmine social order."<sup>197</sup> Og det alternative samfunn, den beste av alle mulige verdener, var for Gross, slik det var for Hausmann og Jung – og også noe Charles Fourier anså som positivt, nesten et århundre tidligere – "a matriarchy where the emancipation of women from her sexual and economic role in the patriarchal family would resolve conflicts between the sexes and ensure social harmony."<sup>198</sup>

For å få til dette målet, måtte revolusjon ikke bare kobles til politisk omveltning, men også kombineres med seksuell frigjøring, og kunsten måtte søke "new paths of perception. An art that does not trust itself to pursue the last possible questions of the psychology of the unconscious is no longer art"<sup>199</sup>, slik Gross skriver i artikkelen "Ludwig Rubiner's 'Psychoanalyse'" i *Die Aktion* 3, nummer 20, i mai 1913. Kunsten, i følge Gross, måtte på ny utforske menneskesinnet, og skulle være en slags portal til de deler av det mentale – "the deep structures"<sup>200</sup> – som samfunnet, via sine sosialiseringssprinsipper kom i skade for å dekke over. Slike tanker vekket bifall hos, ikke bare hos dadaistene (de av disse som hadde lest Gross vel og merke, eller blitt kjent med tankene hans via andre personer), men også hos andre kunstnere og intellektuelle, som

---

<sup>195</sup> Ibid

<sup>196</sup> Ibid s.31

<sup>197</sup> Ibid

<sup>198</sup> Ibid

<sup>199</sup> Ibid

<sup>200</sup> Ibid

ikke entydig identifiserte seg med Dada og de aktiviteter de fremmet. Men det er særlig, for å gjenta, noe som kommer til syne hos dadaistene i Berlin.

Otto Gross – "beholden to an avant-garde understanding of art as a form of unmediated expression of the inner self"<sup>201</sup> – ble høsten 1913 erklært mentalt syk<sup>202</sup> og innlagt – en innleggelse initiert av hans far, kriminologen Hans Gross – på sinnssykehuset i Troppau i Østerrike. Og godkjent av psykoanalytikeren Carl Gustav Jung. Innleggelsen skapte furore hos en rekke radikale kunstnere og intellektuelle, men ble ikke nevnt i særlig grad av den mer konservative presse. Saken ble i etterkant kjent som "Der Fall Gross", og dannet basis for boken *Der Fall Grosz*, hvor (Franz) Jung, som forfattet boken, brukte hendelser fra denne saken, samt elementer fra (George) Grosz's egne erfaringer, i den tiden han, for å unngå militærtjeneste, var under psykiatrisk behandling og observasjon ved asylet i Görden i Kongeriket Preussen. Grosz ble i likhet med Gross senere sluppet løs, og sistnevnte forlot sinnssykehuset i Troppau, våren 1914, hvor han ble hentet av (Franz) Jung, som angivelig møtte en annen pasient ved navn Anton Wenzel Grosz ved sykehuset. Denne pasienten blir senere den sentrale figuren i *Der Fall Grosz*. En bok som i utstrakt grad også leker med de mange navnelikhetene til de involverte.

Boken – illustrert av George Grosz, som rent innholdsmessig omhandler en mann med forfølgelsesvanvidd som tror han er beskyldt for en rekke seksualforbrytelser, men som tematisk dveler ved konflikter knyttet til radikal psykoanalyse, psykiatrisk observasjon og mental "sykdom" som sådan<sup>203</sup>, og som i følge Barbara McCloskey (som støtter seg på David Bathricks tolkning av boken) "challenges the limits of left radical and modernist constructions of avant-garde practice around the time of the November Revolution"<sup>204</sup> – er også illustrerende for hvordan såkalt mental galskap og søken etter sinnstilstander frigjort fra institusjonenes rettledningsprinsipper, også er tanker som har nedslagskraft og virker gjennom radikale kunstnere. Både som kilde og materiale for

---

<sup>201</sup> Ibid

<sup>202</sup> "[M]entally ill anarchist", Ibid s.32

<sup>203</sup> Se Ibid s.36-38

<sup>204</sup> Ibid s.205-206, note 84

egne kreasjoner, men også rent praktisk, for å overleve, kunne man nesten si, slik Jung gjør det, når han i august 1914, etter å ha desertert fra militærtjeneste, ber Otto Gross erklære ham mentalt ustabil, for slik å slippe ut av fengselet han var havnet i.<sup>205</sup>

Otto Gross, som døde av en overdose i Berlin, i 1920, var med andre ord, i likhet med Carl Einstein og hans ideer om det umedierte og primitive, men også Hugo Ball og hans totalsyntetisering av moderne kunstuttrykk, blant de individer som påvirket og influerte Berlin-dadaistene i dette tidsrommet. Andre tenkere som Marx (formidlet via KPD – det tyske kommunistpartiet), Nietzsche, og Freud (via Gross) er også sentrale i så måte, uten at dette på noen måte kan sies å være en endelig liste, men heller en slags indikasjon på det konseptuelle rammeverk Berlin-dadaistene (i kraft av å være avantgardister), opererte innenfor.<sup>206</sup> Hva Gross angår, så var ikke de tanker og ideer i forbindelse med menneskesinnets "skjulte hemmeligheter", utelukkende noe Gross var opptatt av, men noe som også surrealistene, og da særlig André Breton, var fascinert av, og noe som i særlig grad kommer til syne som et grunnprinsipp i denne avantgardebevegelsen, som jo søkte revolusjon ikke bare i det ytre – det samfunnsmessige – men også i det indre – det mentale.

---

<sup>205</sup> Ibid s.39

<sup>206</sup> Avantgardebegrepet, slik det blir benyttet i etterkant av disse hendelsene, av historikere, kommentatorer og kritikere, må på et vis, hvis det skal benyttes mest mulig korrekt, tydeliggjøre disse momenter (og flere), heller enn å referere til institusjonskritikk per se. For det er nettopp i omgang med konkrete historiske forhold at det kritiske momentet ved Berlin-Dada kan trekkes fram med tanke på hvorvidt det er anvendelig i en bredere, mer generell forstand.



## 2.4. Surrealismen

### 2.4.1. Paris-Dada og Surrealisme

To put out a manifesto you must want: ABC  
to fulminate against 1, 2, 3,  
to fly into a rage and sharpen your wings to conquer and disseminate little abcs and big abcs, to  
sign, shout, swear, to organize prose into a form of absolute and irrefutable evidence, to prove  
your non plus ultra and maintain that novelty resembles life just as the latest-appearance of some  
whore proves the essence of God.<sup>207</sup>

- Tristan Tzara

Slik lyder deler av åpningen på *Dada Manifesto 1918*, skrevet av den da 22 år gamle Tristan Tzara. Et manifest publisert første gang i det tredje nummeret av magasinet *Dada*, og var et manifest som gjorde at André Breton, surrealismens far, virkelig fikk øynene opp for dadaismen: "I felt genuine enthusiasm for your manifesto."<sup>208</sup> skriver han i et tidlig brev til Tzara, hvor han også gir kjenne sin dype affeksjon for den ånd han mener å finne hos Tzara, og samtidig en ånd, han tidligere kun hadde lært å kjenne via hans nylig avdøde venn Jaques Vaché.

I denne brevvekslingen, tydeliggjør en ung Breton sine preferanser og markerer slik hvilke inspirasjonskilder han velvillig og med stor fornøyelse har sluppet inn i sin livsverden. "I am twenty-two years old. I believe in the genius of Rimbaud, Lautréamont, and Jarry; I loved Guillaume Apollinaire dearly; I have a deep affection for Reverdy. My favorite painters are Ingres and Derain; I am very sensitive to Chirico's art (...) I am not as naive as I seem"<sup>209</sup> Et idol-galleri, som ikke bare indikerer surrealistenes anerkjennelse (og som tydeliggjøres senere, i de kommende surrealistiske manifeste); men som også viser

---

<sup>207</sup> Tzara, Tristan, "Dada Manifesto 1918", i Harrison & Wood., *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1992. s.248

<sup>208</sup> Sanouillet, *Dada in Paris*. s.333

<sup>209</sup> Ibid

hvilken tradisjon Breton, helt i begynnelsen av sin litterære karriere, ønsker å assosiere seg med, og som han ønsker å bygge videre på, i denne pre-surrealistiske og mer poetiske fasen av livet hans.

I sin bok *Modernism's History*, skriver Bernhard Smith at avantgardebegrepet, som han benytter helt generelt uten å historisere det, følgende:

[t]he concept of the avant-garde is better understood as a metaphor for generational change in 'fine' art, which by its implicit nature is dynamic, rather than a metaphor for a small group of talented individuals networking for artistic reform against philistine majorities during the nineteenth and early twentieth century.<sup>210</sup>

At generasjonsskifter er et vesenstrekk ved avantgardebevegelser, er ikke en uriktig påstand, i den forstand at begrepet jo ofte knyttet til kunstretninger bestående av unge individer som ønsker å posisjonere seg i forhold til det bestående; som ønsker å kanalisere sine kreative impulser i retning av noe eget, som de i opposisjon til andre kunstretninger, kan identifisere seg med. Allikevel blir en slik forståelse noe reduktiv, og noe misvisende, særlig i lys av at disse kunstnere, diktere og intellektuelle – surrealistene i denne omgang – som selv assosierer seg med avantgarden, ikke entydig var opptatt av "'fine' art" som sådan, men at de var på søken etter noe mer fundamentalt, som kunst alene, ikke var et tilstrekkelig utløp for.

For Breton var det i denne perioden dog det kunstspesifikke som mye oppmerksomhet peilet rundt, og da spesifikt de kunstneriske og poetiske framstillinger som ble frambrakt via journaler, aviser og magasiner<sup>211</sup>. Slike manifestasjoner av tekst og bilder, var viktig for både Tzara og hans likesinnede i Dada-gruppen i Zurich, slik de var det for Breton og hans kumpaner – Louis Aragon, Paul Eluard og Philippe Soupault – i

---

<sup>210</sup> Smith, Bernhard, *Modernism's History*. New Haven: Yale University, 1998, s.26

<sup>211</sup> Slike magasiner er noe Poggioli fremhever som særskilt hendige idekapsler, i den forstand at de på en god måte innkapsler en rekke spesifikke ideer og strømninger. "All of them were organs for a specific creative current and, especially, for a particular tendency of taste." Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*. s.21

Paris, og var på et sitt vis spredningsorganer for de ideer de begge på denne tiden like etter første verdenskrig ønsket å promotere.

Tzara, på sin side med magasinet *Dada* – bestående av dikt, abstrakte bilder, anmeldelser og typografiske eksperimenter; og Breton med journalen *Littérature* – hvor han ønsket å lage en slags overgang mellom den gamle garde (Paul Valéry, André Gide, Max Jacob m.fl.) og den nye garde (med seg selv i spissen); en slags sammenstilling av ulike uttrykk som representerte "modern endeavors in literature and painting (...)"<sup>212</sup> og hvis bidragsytere "[a]part from one or two exceptions (...) embody to some degree this new spirit"<sup>213</sup> for which we are fighting."<sup>214</sup> Og det var konseptet "this new spirit", eller *l'esprit nouveau*, heller enn avantgarde, som i denne forbindelsen blir benyttet. Et begrep som Apollinaire, som døde i 1918, var opphavsmannen til,<sup>215</sup> slik han også var det til begrepet *surréalisme* (eller *sur-realism*), som han også assosierte med "that New Spirit which . . . promises to modify the arts and the conduct of life [*mœurs*]"<sup>216</sup> from top to bottom in a universal joyousness"<sup>217</sup>. *L'esprit nouveau* representerte på mange måter noe friskt og nytt: "new technical means of recording by film, phonography, and typography, all leading toward an exciting synthesis of the arts"<sup>218</sup> – han bruker blant annet avisen, med dens simultane og samtidige effekt av alle mulige bilder og tekster samtidig, som et ideal – "; new domains of knowledge in technology and science, which challenge the imagination and even the language of the poet; and a whole new source of effects,

---

<sup>212</sup> Sanouillet, *Dada in Paris*. s. 335

<sup>213</sup> I et brev fra Jaques Vaché, blir dette begrepet også benyttet: "Do you see how funny it would be if this true NEW SPIRIT broke loose ... Apollinaire did a lot for us and is certainly not dead; he was wise to stop in time. It has already been said, but it's worth repeating: HE MARKS AN ERA. The beautiful things that we will be able to accomplish; – NOW!" Ibid s.61 Utheving i originalen. Denne nye ånd han snakker om her er dog en annen enn Apollinaires, og er i følge Sanouillet, muligens noe nært opp til "some resurgence of Jarryism" som Vaché var tilhenger av. Ibid s.525, note 42.

<sup>214</sup> Ibid s.335

<sup>215</sup> Shattuck hevder at begrepet ikke var nytt, men hadde "two significant precedents. In 1890 Havelock Ellis published a book entitled *The New Spirit* which approaches the modern sensibility as a reconciliation of religion and science. The following year François Paulhan applied almost identical analysis to *l'esprit nouveau* in a work aptly called *Le nouveau mysticisme*." Shattuck, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*. s.295

<sup>216</sup> Klammer og kursiv i originalen.

<sup>217</sup> Apollinaire sitert i Shattuck, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*. s.294

<sup>218</sup> Ibid s.295

*surprise*"<sup>219</sup> Og det var dette moderne uttrykket, som Breton, i 1919, fant besnærende og noe han identifiserte seg med, og som *Littérature* var et uttrykk for, hvor tekster fra en tidligere generasjon, som fortsatt assosierte seg med det moderne, blandet seg med en ny generasjon diktere, deriblant Breton selv, samt Tzara, og en rekke andre engasjerte individer.

Men selv om *l'esprit nouveau*, var noe han søkte, så var det dog – trolig på grunn av *Dada*, magasinet, som Tzara redigerte, og som Breton leste med stor fascinasjon, hvor visse anti-kunst holdninger<sup>220</sup> kom til syne, og som fikk ham til å proklamere i et brev, datert 4. april, 1919, til Tzara, som da fortsatt holdt på med Dada-aktiviteter i Zürich: "Killing art is what also seems most urgent to me, but we cannot operate in broad daylight."<sup>221</sup> Slike hemmelige gjøremål ble mindre hemmelige hos Breton da Tzara ankom Paris i 1920. Her deltok de sammen med, blant annet Picabia i en rekke Dada-soiréer og andre aktiviteter, som skapte skandale og forvirring blant publikum, og som kritikere, så vel som de betalende massene, fant, om ikke i smak, så i alle fall tilstrekkelig interessante, i kraft av å være noe friskt, nytt og provokativt.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Kursiv i originalen. Ibid

<sup>220</sup> Selv om han gjerne blir assosiert med anti-kunst tendenser, så var dog Tzara ingen disippel av den slags: "(...) don't take me for a doctrinaire ('the lack of a system is still a system, but the most congenial') literature or anti-literature is really unimportant (...)" Sanouillet, *Dada in Paris*. s. 342. Og Breton, i et tilsvarende, samtykker på et vis: "I myself find it neither more sympathetic nor more antipathetic." Ibid s.351. Det er først og fremst en uvilje mot å bli karakterisert som sådan – i seg selv – som er noe av kjernen i dadaismen; og også det å bli knyttet til Dada-bevegelsen, som om dette var en litterær skole, var negativt. "In my manifesto published in *Dada 3*, I declined all responsibility for a school launched by journalists they commonly call Dadaism. It's all too comical if maniacs or men who contributed to the decomposition of the former Germanic organism have propagated a school I never intended to create." Ibid s.350

<sup>221</sup> Ibid s.339

<sup>222</sup> Kritikerens Georges Charensol, anmeldte en av disse Dada-forestillingene i bladet *Comœdia*, hvor han sammenlignet denne anti-forestillingen "which aimed to abolish all art and literature", med "avant-garde shows like [Filippo Tommaso Marinetti's] *Le Roi Bombance* (and even [Alfred Jarry's] *Ubu Roi*), which intended to question only certain forms of art and literature". Se Ibid s.121. Hvorvidt Charensol benyttet seg av begrepet avantgarde i denne sammenhengen, gitt at informasjonen det her refereres til kun er gjengitt sekundært, skal være usagt, men at begrepet i Frankrike på denne tiden var tilstedeværende i en rekke magasiner, og bøker, som noe som refererte til et moderne formspråk, er dog tilfelle. Jfr. f.eks. i Marcel Proust i *På sporet av den tapte tid - Sodoma og Gomorra*, utgitt i Paris i 1921-22, hvor avantgardebegrepet blir benyttet koblet til en diskusjon som omhandler impresjonistiske og post-impresjonistiske billedkunstnere: "Tillater De at jeg foretrekker Le Sidaner, Mademoiselle," sa advokaten med et bedrevitende smil. Og siden han tidligere hadde beundret, eller sett andre beundre, visse 'dristigheter' hos Elstir [en fiktiv billedkunstner], tilføyte han: Elstir var begavet, det var endog

Dada i Paris, som pågikk i perioden 1919-1923, ble etter hvert preget av indre stridigheter innad, og stagnasjon utad, og klarte ikke helt å overgå sine tidligere eskapader, med sine stadig mer repetitive forestillinger – "hardly proud of the pitiful carnival ruses we'd needed in order to attract the public"<sup>223</sup> – som også var nødvendige av økonomiske grunner, for slik å dekke utgiftene.<sup>224</sup> Noe av den indre spliden har dog røtter i Bretons ansvarsfølelse i forhold til programmene de hadde annonsert, som Tzara og Picabia, nesten totalt ignorerte, som anså nesten hva som helst som gangbart, og var mer interesserte i situasjonene som oppsto, enn å følge en plan. "For Tzara and Picabia, whether the show took place or not, or even if it was a complete fiasco, was of little importance. They felt no responsibility in the matter."<sup>225</sup>

Slike ideologiske forskjeller; slike stadige brudd med individer som hadde en egen agenda – var ikke bare noe som førte til dadaismens oppløsning (i enhver variant, i ethvert land, så og si), men som særlig kom til uttrykk senere også i surrealismen, hvor troskap til manifestet, som om dette var en lov – bestemt av Breton – førte til en del dramatikk og hissige feider, og som gjorde denne surrealistbevegelsen innholdsmessig ganske så dynamisk, på grunn av en hele tiden skiftende medlemsmasse; selv om visse individer, deriblant Breton – i manges øyne, den første surrealist og den siste<sup>226</sup> – og som gjorde sitt til å holde styr på det hele, med alle dens aktører, gjennom hele dens levetid –

---

ikke langt fra at han tilhørte *avant-garden*, men jeg vet ikke hvorfor han plutselig har tapt seg. Han har virkelig forspilt sitt liv." Min kursivering. Proust, Marcel, *På sporet av den tapte tid - Sodoma og Gomorra*, Gyldendal Norsk Forlag, 2000, s.239. Begrepet avantgarde slik det blir benyttet her ligner veldig på hva Bernhard Smith legger i begrepet, og da i betydningen: et metafor som omhandler naturlig, dynamisk forandring, innad i l'art pour l'art paradigmat, påskyndet av en ny generasjon kunstnere. Avantgarden, slik forstått er det ypperste (og mest vågale) innad dette paradigmat, kunstnerisk sett. Dada i Paris investerer slikt sett begrepet med noe nytt – i kraft av å være anti-kunst – og begrepet innehar, i ettertid, en videre betydning, som utvides til også å være overskridende i videre forstand enn det rent kunstspesifikke, og slikt sett noe som har konsekvenser for kunstaktiviteter, og motivasjoner bak disse geskjefter, som sådan.

<sup>223</sup> Sanouillet, *Dada in Paris*. s.121

<sup>224</sup> [T]he cost of renting an auditorium were high, for the most part we were very poor, and the price of admission was calculated just to cover expenses, assuming every seat was filled" Ibid

<sup>225</sup> Ibid

<sup>226</sup> Selv om mange dog er uenige i dette. Særlig de som føler at Breton selv har tatt for mye av æren for hva andre var med på å skape, men på et annet vis, også de som fortsatt den dag i dag, holder med på kunstneriske aktiviteter i "surrealistisk ånd", slik denne ideologien blir tolket av den enkelte, hver på sitt vis.

var et samlende punkt så lenge bevegelsen varte; fra surrealismens begynnelse i 1919<sup>227</sup>, da Breton i fellesskap med Soupault skrev *Les Champs magnétiques* (det første eksperimentet med automatskrift), til 1966, da Breton døde, og bevegelsen ikke lenger hadde noe egentlig sentrum, og ingen egentlig lederskikkelse.

I tiden mellom 1919-1923, var dog Breton fortsatt levende, og hans tanker rundt fremtidige prosjekter var i gjæring.<sup>228</sup> Inspirert av Tzaras destruktive tendenser og dadaismens aktiviteter; iblandet Apollinaires påbud om "experiment and innovation. Calling poets the 'alchemists' of today"<sup>229</sup>; samt Vachys "NEW SPIRIT!"; men også den erfaring han dro med seg som medisinstudent under første verdenskrig, hvor han beskjeftiger seg med blant annet psykoanalytiske tekster og teorier – "Kräpelin and Freud have stirred up very strong emotions within me."<sup>230</sup>; blir alle noen av de ingredienser som sammen, i form av ødeleggelse og nyskapning, i håp om å erobre kjedsomhetens nagende nærvær<sup>231</sup>, det som åpner opp en rekke tanker og ideer – koblet til drømmens logikk, automatskrift og utforskning av trancetilstander – og noe som senere krystalliserer seg som surrealisme.

I motsetning til Tzara, som søkte det absolutte nullpunkt i litteraturen, og som mer enn andre dadaister og surrealist, ønsket å distansere seg fra enhver kondisjonerende tradisjon, var Breton langt mer åpen, men også mer spesifikk i sitt forhold til fortidens diktere og kunstnere. Omfavnelse av det gåtefulle og det absurde, for kort å nevne et par definerende trekk, er alt sammen elementer representert hos tidligere kunstbevegelser. Men det som hos disse gjerne var perifere eller noe avvikende fra den egentlige idé, som den enkelte kunstner følte var noe unikt og eget, blir her trukket frem som en livsstil og

---

<sup>227</sup> Surrealismens begynnelse blir gjerne fastsatt til 1924, da det første surrealistiske manifest ble publisert. Men surrealistiske eksperimenter, i likhet med Dada-aktiviteter var noe som foregikk side om side og blør litt over i hverandre i denne perioden. Hva Dada angår så var hadde denne en forholdsvis kort levetid, sammenlignet med surrealismen, som nettopp var begynt, og som ikke helt hadde funnet sin struktur og form.

<sup>228</sup> "I write little these days, nursing a project that should turn several worlds upside down. Don't think it is something childish or crazy. But preparing for the coup d'État may take a few years." Sanouillet, *Dada in Paris*. s.340

<sup>229</sup> Apollinaire sitert i Shattuck, *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I*. s.295

<sup>230</sup> Sanouillet, *Dada in Paris*. s.339

<sup>231</sup> "For now all my efforts are focused in one direction: conquering boredom" Ibid s.351

noe å strebe etter, og endog sammenført i et program og samlet som noe koherent og helhetlig. I alle fall tilsynelatende, hvor i alle fall bestanddelene fremstod med tydelighet, selv om målsetningene ofte fortonet seg som mer diffuse og ikke alltid like realistiske eller gjennomførbare.

Men det var allikevel i surrealismen – hvor det poetiske rommet blir forsøkt integrert med livet som sådan; hvor den praktisk-funksjonelle tilværelse oppheves av en genuin undring og jakten på *le merveilleux*; hvor man forsøker å frigjøre seg fra tradisjonell logikk (slik også Dada ønsket), i håp om å åpne opp nye erfaringsfelt, i det indre (i form av drømmeaktig assosiativ logikk) så vel som i det ytre (i form av revolusjonære aktiviteter) koblet opp i mot en slags erotisk spenning – at Breton (og hans likesinnede) søkte det som ville tilfredsstille og løse "all the principal problems of life"<sup>232</sup>. "[The] perfect Surrealist combinations symbolising unconscious and conscious liberation initiated by love (...)"<sup>233</sup>, var på et vis nøkkelen til eksistensens mysterium. Og selv om en slik dobbel frigjøring – innad, så vel som utad – innebar en fullstendig sammensmeltning av drøm og virkelighet, og muligens ikke noe enhver ville la seg friste av, så var det for Breton et mål han var villig til å ofre alt for:

I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak. It is in quest of this surreality that I am going, certain not to find it but to unmindful of my death not to calculate to some slight degree the joys of its possession.<sup>234</sup>

Surrealismen, med sin fordreining av psykoanalytisk innsikt, og søken etter "the actual functioning of thought"<sup>235</sup>, usensurert av moralske eller estetiske hensyn, ville, med fortidens hjelp – et selektivt utvalg, som alle representerte ulike sider av de surrealistiske idealer – være de trekk den fremtidige tilværelse skulle være tuftet på, og ved å internalisere disse idealer, via hva man kunne kalle lettere eksentriske

---

<sup>232</sup> Breton, *Manifestoes of Surrealism*. s.26

<sup>233</sup> Hale Terry, "Introduction" i Desnos, Robert, *Liberty or Love!*. London: Atlas Press, 1993, s.15

<sup>234</sup> Breton, *Manifestoes of Surrealism*. s.14

<sup>235</sup> Ibid s.26

eksperimenter, ville man på sikt sette i gang prosesser hos den enkelte, som muliggjorde en åpning henimot en slik absolutt frihet, hvilket var målet for det hele, i håp om å utslette de problemer mennesket som sådan hele tiden er tynget av.

Disse mer konkrete og praktiske problemer, noe de fleste av surrealistene ikke i særlig grad var interessert i, var dog noe som på sikt måtte konfronteres, og da særlig på grunn av den politiske situasjonen i Europa på tjue- og tredvetallet, hvilket medførte en forrykning i surrealismens indre anliggender, ved at den nå måtte ta innover seg marxistisk tankegods, som ikke var spesielt samstemt med hva surrealistene selv anså som løsninger på tidens problemer, men vekket dog adskillig interesse hos både Breton og de andre surrealistene, og var – lenge etter surrealismens gullalder i mellomkrigstiden – noe de ble involvert i mer og mer.

#### 2.4.2. Surrealisme og revolusjon

'Transform the world,' Marx said; 'change life,' Rimbaud said.  
These two watchwords are one for us.<sup>236</sup>

- André Breton

I desember 1924 lanserte André Breton og hans medsamsvorne *La Révolution Surréaliste*. Et magasin som forløp over tolv nummer og endte i 1929, og som bryter med en del av de prinsipper *Littérature* fremhevet. Det var også i denne perioden at surrealismen som bevegelse la fundamentet for hva den skulle og ville være, i kraft av et manifest som fremmer en del elementer, hvor blant annet nonkonformitet<sup>237</sup> er særlig sentralt, slik det også har vært for tidligere avantgardegrupperinger, og slikt sett trekker til seg en rekke individer, som alle har problemer med å tilpasse seg samfunnets

---

<sup>236</sup> Ibid s.241

<sup>237</sup> "Surrealism, such as I conceive of it, asserts our complete *nonconformism* clearly enough so that there can be no question of translating it, at the trial of the real world, as evidence for the defence." Ibid s.47



normative idealer; som deler surrealistenes aversjon mot nasjonen, familien og religionen, slik dette blir uttrykt i det andre surrealistiske manifest i 1930: – "Everything remains to be done, every means must be worth trying, in order to lay waste to the ideas of *family, country, religion*. No matter how well known the Surrealist position may be with respect to this matter, still it must be stressed that on this point there is no room for compromise."<sup>238</sup>; men som tross i at de er smittet av surrealistenes engasjement, heller ikke alltid er i stand til å tilpasse seg de idealer Breton, og andre surrealistere la for dagen.

Denne dynamiske prosess, som består av surrealistene på den ene siden – stadig på søken etter "det kunstige paradis" – og på den andre de frastøtte individer – avvikende surrealistere – som har andre idealer (og som regel er mer individualistiske av natur), skaper dog et mangfold av tekster, manifeste og kunstverk, som alle, hver på sitt vis, berører en viss tematikk som surrealismen, både som samlende og produserende organ, er med på å spre rundt seg. Surrealismen var jo i utgangspunktet ikke noen litteratur- eller kunstbevegelse, ei eller politisk ideologi; men det var noe den ble, over tid, etter hvert som surrealistene selv ekspanderte og økte i antall, og ble på sikt lettere identifiserbar, nettopp på grunn av alle manifestasjoner av *den nye ånden* den etterlot seg i det kunstneriske og intellektuelle liv i Paris i mellomkrigstiden. En ånd, virkeliggjort av surrealistene, som i begynnelsen kun fortonet seg som en vag fornemmelse, men som etter hvert manifesterte seg og slo rot, og som det i dag ofte blir benevnt og forsøkt fanget via avantgardebegrepet, hvis meningsinnhold, nettopp på grunn av surrealistenes aktiviteter, også ekspanderte, og innehar et annet meningsinnhold etter andre verdenskrig, enn den hadde før første verdenskrig.

Hva politikk og ideologiske standpunkt angår, så var dette noe som ble tydeligere utover på 30-tallet, og særlig krystalliserer seg under en forelesning holdt i Praha, 1. april 1935, kalt *Political position of today's art*. Her redegjør Breton for det dilemmaet kunsten står ovenfor i lys av en rekke approprieringsstrategier som borgerskapet står bak, og som ikke alltid er i den moderne kunstens favør, med tanke på revolusjon:

---

<sup>238</sup> Kursiv i originalen. Ibid s.128

We know that the adjective 'revolutionary' is generously applied to every work, to every intellectual creator who appears to break with tradition. I say 'appears to break,' for that mysterious entity, tradition, that some attempt to describe as being very exclusive, has proved for centuries to have a boundless capacity for assimilation. This adjective, which hastily takes into account the indisputable nonconformist will that quickens such a work, such a creator, has the grave defect of being confused with one which tends to define a systematic action aiming at the transformation of the world and implying the necessity of concretely attacking its real bases.<sup>239</sup>

Konfliktens reelle kjerne var for Breton at den type kunst som avantgardebegrepet refererte til på tredve-tallet<sup>240</sup>, altså den mer estetiske og innovative kunsten, ofte falt i smak hos borgerskapet – altså fienden (i kraft av at de opprettholdt institusjoner det var ønskelig å frigjøre seg fra) – og det var ikke det at denne type kunst stemte overens med deres kunstpreferanser som var ille, men det at de forsøkte å gjøre denne mer anstendig, og mindre anstøtelig, og mer konsumvennlig; at de fremmet tilsynelatende dristig kunst, på bekostning av den ekte avantgardistiske kunsten. "Paul Claudel (...) is considered, because of certain formal innovations in his poetry, to be an avant-garde writer,"<sup>241</sup> og en som borgerskapet fant spiselig, til tross for slike innovasjoner. På den andre siden var det forfattere på venstresiden – Bretons allierte – som opprettholdt teknikker som de, til tross for at de var fullstendig passé, følte var i tråd med venstresidens idealer. "[B]oth cast great discredit on modern art".<sup>242</sup>

Avantgardebegrepet, her assosiert med moderne kunst, blir, i følge Breton, i videre forstand knyttet opp i mot borgerskapets idealer. Og de mer sympatisk innstilte avantgardister, og moderne kunstnere, som anså proletariatets idealer som noe å etterstrebe, ble av denne grunn, feilaktig stemplet som del av fienden og mistenkeliggjort; særlig fordi såkalt tradisjonelle kunstnere, som assosierte seg med proletariatets idealer,

---

<sup>239</sup> Ibid s.213

<sup>240</sup> Og det kan synes som det også er slik Smith forstår begrepet, slik han bruker det i 1998, i boken *Modernism's History*, som er sitert tidligere, og som, selv om det fokuseres på den nye generasjons preferanser mer i retning av nyskapning enn av tradisjonsbundethet, i bunn og grunn er et forsøk på å gå tilbake til en tidligere forståelse av begrepet, og dermed ignorere de mest radikale av kunstreningene (Dada og Surrealisme) og den nye mening de investerte begrepet med.

<sup>241</sup> Breton, *Manifestoes of Surrealism*. s.214

<sup>242</sup> Ibid

også var mistenksomme mot avantgardistisk kunst og kunstnere, som om dette var mennesker man ikke kunne stole på.

Surrealistene, med Breton i spissen, følte nettopp en slik mistenksomhet fra den marxistisk-leninistiske orienterte venstresiden på kroppen, og hadde problemer med å overtale disse om at de bare hadde hederlige hensikter:

What to do? Avant-garde art, caught between this total lack of comprehension, and this completely relative, self-seeking comprehension, cannot in my opinion long put up with such a compromise. Those among the modern poets and artists – the vast majority, I think – who realize that their work confuses and baffles bourgeois society, who very conscientiously aspire to help bring about a new world, a better world, owe it to themselves to swim against the current that is dragging them into passing for mere entertainers, whom the bourgeoisie will never let up on (they tried to make Catholic poets out of Baudelaire, out of Rimbaud, once they were dead).<sup>243</sup>

Det var med andre ord et forsøk fra Bretons side å etablere et bånd mellom avantgardistisk kunst og marxistisk ideologi, uten og hele tiden måtte legitimere sitt avanserte uttrykk. Forsøket på å overbevise venstresiden om at de delte dens idealer om revolusjon og implementeringen av det klasseløse samfunnet, uten å gi slipp på egne surrealistiske idealer, førte også til en del komplikasjoner innad i bevegelsen, og førte til at en del avhoppere (blant annet Louis Aragon), forsvant fra surrealismen til fordel for kommunismen. Situasjonen forverret seg dog ytterligere i lys av Stalins pålegg om sosial-realistisk kunst, på bekostning av moderne kunst, som i kraft av å være assosiert med en isolasjon fra det samfunnsmessige, som *l'art pour l'art*, ble betegnet som dekadent, og dermed noe man skulle bekjempe.

Georg Lukács var en av flere marxistiske teoretikere som koblet moderne kunst (som *l'art pour l'art*) med dekadanse. Og denne assosiasjonen mellom moderne kunst og dekadanse, hadde også konsekvenser for avantgardebegrepet, som jo på den ene siden, i alle fall i Frankrike på denne tiden, refererte til *l'art pour l'art*, og dermed kunstspesifikke

---

<sup>243</sup> Ibid s.215

eksperimenter og innovasjoner som sådan<sup>244</sup>; og på den andre siden, slik det ble brukt av blant annet Lenin, knyttet til en politisk revolusjonær ideologi<sup>245</sup>. Og som Hans-Magnus Enzensberger kommenterer: "Hence the amusing terminological difficulty that presents itself to all Marxists when they write about esthetic matters: avant-garde in the arts is to be damned, but avant-garde in politics is to be respected as authoritative."<sup>246</sup>

Totalitære regimers innsnevring av de kunstneriske uttrykksrommet, var ikke noe Breton så med misnøye på i lys av stalinismen alene, men også fascismens kontrollerende sensurvirkingsomhet var spesielt uattraktive: "Hitler and his acolytes are, unfortunately, very well aware that it was necessary not only to persecute Marxists but also to forbid all avant-garde art in order to stifle leftist thought even for a short time. It is up to us to unite in opposing him through the invincible force of that which *must be, of human becoming*."<sup>247</sup>

For Breton, som var en av de første i Frankrike, blant intellektuelle, til å ta avstand fra Stalin, særlig på grunn av "rettssakene" i Moskva og dens konsekvenser for utallige uskyldige, var begge ideologier – stalinisme, så vel som fascisme – totalitære tanker, som på ingen måte kunne forenes med surrealistisk (og i videre forstand avantgardistisk) ideologi. Marxist-leninistiske ideologi var dog ikke noe han ga slipp på, og Lev Trotskij, med sitt, for Breton, mer spiselige påbud om permanent revolusjon, var den av de marxist-leninistiske ideologer han hadde mest tiltro til, og en han kom i kontakt med i Mexico, dit Trotskij hadde flyktet, etter å ha blitt utvist fra Norge i desember 1936, hvor han hadde søkt politisk asyl. I Mexico bodde Trotskij sammen med blant annet kunstneren Diego Rivera, samt den kvinnelige surrealisten Frida Khalo. Og sammen med Rivera<sup>248</sup> forfattet Breton og Trotsky teksten *Toward a Free Revolutionary Art*, hvor

---

<sup>244</sup> Betydning i mer radikal forstand, assosiert med anti-kunst tendenser og revolusjonære aktiviteter, var noe som ble tillagt begrepet etter andre verdenskrig.

<sup>245</sup> "In 1919, Lenin defined the Communist Party as the avant-garde of the proletariat. This formula became part of the international Communist vocabulary." Enzensberger, Hans-Magnus, *The Consciousness Industry, On Literature, Politics and the Media*. New York: The Seabury Press, 1974, s.29

<sup>246</sup> Ibid s.172, note 8

<sup>247</sup> Kursiv i originalen. Breton, s.233

<sup>248</sup> Som bare signerte, uten å være direkte delaktig innholdet.

nettopp slike totalitære ideer blir diskreditert og lagt i grus på bekostning av "*complete freedom for art*"<sup>249</sup> isolert fra tyngende restriksjoner.

## 2.5. Oppsummering

Fra å være et begrep, som før første verdenskrig, var koblet til utopisk ideologi, for så å også bety noe for det kunstnersike uttrykk, og da noe som indikerte fremskritt innad dette domene, ble avantgardebegrepet i mellomkrigstiden investert med ny og mer politisk-ideologisk betydning. En betydning som ikke bare hadde konsekvenser for de aktuelle kunstbevegelsene selv, som med sine aktiviteter var med på å skape dette nye innholdet, men som også hadde betydning for kritikere og kommentatorer etter andre verdenskrig, som anså de elementer som ble skapt så og si i denne mellomkrigstiden, for å være særdeles interessant for egne teorier og dannet slikt sett basis for både kunstneriske og kritiske uttrykk, som også i dag er med på å etablere og påvirke den radikale kunsten som sådan, så vel som nye intellektuelle posisjoner og ideologiske retninger.

Avantgardebegrepet, slik det blir brukt, særlig i Frankrike opp til første verdenskrigen, blir som tidligere nevnt, ikke benyttet av de individer i Tyskland og Sveits som ettertiden har betegnet som avantgardister. Disse kunstnere, som i mellomkrigstiden heller benyttet seg av begreper som moderne, l'art pour l'art, og l'esprit nouveau – hvor sistnevnte var noe både Breton og Tzara foretrakk – eller kort og godt knyttet sine kreative uttrykk opp til egne navn, slik som Dada og surrealisme, har dog av ettertiden blitt rubrisert som avantgarde. Fokus i denne oppgaven har derfor vært på å utlegge de ideologiske strømninger, så godt det lar seg gjøre, som muliggjør de aktiviteter, som ettertiden har betonet som særlig avantgardistiske, samt å vise ikke bare hvorledes denne form for kunstaktivitet fortonet seg, men også mer spesifikt hva disse aktiviteter var en reaksjon på; for slik å tydeliggjøre de betydningsforskyvninger begrepet i denne perioden

---

<sup>249</sup> Kursiv i originalen. Breton, André; Rivera, Diego; Trotsky, Leon, "Towards a Free Revolutionary Art" i Harrison & Wood, *Art in Theory, 1900-1990*. s.528

gjennomgår; og samtidig for slik å vise hvorvidt vektlegging av slike aktiviteter koblet til avantgardebegrepet er på sin plass, eller om det er noe ettertidens kommentatorer og kritikere betoner spesielt for bedre å tilrettelegge for egne teorier.

Disse strømninger – Nietzsches kritikk av religion, Marx og Engels kritikk av kapitalismen, anarkistenes kritikk av staten, kunstens frigjøring fra etablerte formuttrykk – blir for dadaisten Hugo Ball noe å posisjonere seg i forhold til, og hans kunstuttrykk, slik det kommer tilsyne på Cabaret Voltaire i Zurich, er jo på et vis et forsøk på å fremme en form for kritikk som særlig har fornuften som fiende, og da via en simultan sammenstilling av ulike moderne kunstuttrykk som på ulike måter representerer motstand mot fornuften. Variasjoner over denne fornuftskritikk sprer seg etterhvert over rundt om i Europa hvor dadaismen i Berlin, motivert av en underliggende etisk grunntone (i alle fall hos enkelte), blir mer politisk og institusjonskritisk; hvor kunstverkene ikke lenger blir like relevante, men mer et middel i revolusjonens tjeneste. Det å være førende er også noe som tydeliggjøres av enkelte av dadaistene, uten at denne tanken kobles direkte til avantgardebegrepet som sådan, ettersom som det ikke blir nevnt. Det sentrale begrep er Dada – både som samlingspunkt for radikale ideer, og som betegnelse på et felles kritisk anliggende.

I Berlin blir det dadaistiske – og i videre forstand det avantgardistiske – kunstuttrykket investert med blant annet radikale psykoanalytiske ideer, hvor skillet mellom de såkalt gale og de såkalt fornuftige utydeliggjøres; og forestillinger om revolusjon er også tilstede og noe nærliggende hos dadaistene, noe som kommer til uttrykk via ideologier som inbefatter ideen om det primitive og det umedierte, og denne kobling til kommunistiske ideer. Strømninger som tilsammen ligger til grunn for mange av dadaistenes aktiviteter i Berlin, og som de i sin protest og kritikk av det etablerte som sådan beveger seg innenfor. Dette i kontrast til dadaismen i Paris, hvor protestene mot fornuften, uttarter seg annerledes, selv om det institusjonskritiske aspektet, i generell forstand, er noe de deler med både Berlin-Dada og Zurich-Dada.

Dada-aktivitetene i Paris er det som har fremmet flest typiske avantgarde elementer, som ettertiden best har bitt seg merke i; da via deres anti-kunst tirader,

støyende protester og sjokkerende adferd; alt for å forvirre borgerskapet, som de på sett og vis er avhengige av økonomisk, men som de likevel er kritiske til. En kritikk som øker i omfang etterhvert som Dada oppløses og surrealismen inntreffer og tydeliggjør sine hensikter – konkretisert i sine mangfoldige manifeste, som er veldig spesifikke med tanke på hva av fortidens ideer det er verdt å ta vare på og utvikle videre. Manifeste som videre er med på å sementere hva avantgardismebegrepet refererer til i denne perioden.

Etterhvert som den politiske situasjonen i Europa tilspisser seg og kunstnere og intellektuelle presses til å velge side i konflikten – mellom fascismen og marxismen – så blir også surrealismen, som tidligere har fokusert på det ubevisste og indre mentale aktiviteter som utforskningsområde, nå også involvert i mer ytre og mer praktiske betingelser for samfunnsorganisering. Deres aktiviteter, som også har betydning for avantgardebegrepets videre innholdsfordreining, i den forstand at surrealistene nå, mer på alvor enn tidligere, går i front mot det etablerte, og forsøker mer aktivt å frembringe en potensiell revolusjon.

Avantgardebegrepet slik det forstås i dag ville neppe hatt den betydning det har om det ikke hadde vært for surrealismens aktiviteter. Og dadaismen er også noe som har vokst i betydning i ettertid, nettopp på grunn av hva surrealismen frembrakte over tid via sine undergravende frigjøringsiver; både på godt og vondt, kan man vel si, ettersom avantgardebegrepet, som surrealismen er en vesentlig bestanddel av i mellomkrigstiden, også stivnet i denne prosessen og limte seg fastere enn før til noe reelt og konkret enn tidligere; noe som utsatte begrepet for aldri, og ble ikke like relevant i lys av den nye tid som var i emning. Likevel ligger det en forhåpning i begrepet og kritikk, som andre mer teoretisk anlagte individer og grupperinger tar tak i og utvikler videre. Og noe som skal behandles videre i oppgaven.

## Kapittel 3

### Avantgardebegrepet etter andre verdenskrig

#### 3.1. Innledning

Fra og med slutten på andre verdenskrig i 1945 – en krig som medførte enda mer ødeleggelser og tap av menneskeliv enn den første – ble kunstnere og intellektuelle, de som var igjen i Europa vel og merke – mange flyktet til Amerika – på ny nødt til å ta stilling til hvorledes kunstens videre eksistens kunne forsvares, i lys av de grusomheter som krigen muliggjorde, og som særlig gikk utover de folkegrupper (særlig jødene) som ikke passet inn i de totalitære systemers ideologier, noe som førte til at millioner av mennesker ble likvidert under særdeles grimme forhold.

Den jødiske komponisten og kulturkritikeren Theodor W. Adorno, som også flyktet til Amerika, var en av disse kritiske stemmer, som var overveldet og opprørt av nasjonalsosialismens herjinger og utrenskninger – og som slet med motivasjonen, med tanke på hvorvidt kunstproduksjon i det i hele tatt lenger var mulig eller ønskelig etter en slik brutal nedslakting, uten at man integrerte disse grusomheter i det kunstneriske uttrykket<sup>250</sup> – og noe som også involverte ham direkte, særlig på grunn av hvorledes dette hadde konsekvenser for de han assosierte seg med og deres skjebne i Europa.

Selv om fascismens videre eksistens, gjemt så og si, innenfor det demokratiske, var noe han dvelte ved i mange av sine tekster i etterkrigstiden – "I consider the survival of National Socialism *within* democracy to be potentially more of a threat than the survival tendencies against democracy"<sup>251</sup> – så var kunsten og estetikkens problemer som sådan, likevel noe som han var opptatt av, i alle dens former, og befinner seg som en slags understrøm i mange av de utforskningsområder han befatter seg med i hele sitt virke

---

<sup>250</sup> "After Auschwitz no further poems are possible, except on the foundation of Auschwitz itself", Claussen, Detlev, *Theodor W. Adorno, One Last Genius*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, s.330

<sup>251</sup> Kursiv i originalen. Adorno sitert i Ibid s.335



som kritiker, og som særlig blir sentralt i boken *Estetisk Teori*, som ble utgitt, i uferdig form, like etter Adornos død i 1969.

I denne boken tematiseres kunstens krise i lys av moderniteten<sup>252</sup>. Dette via en særskilt språkstil – inspirert av Walter Benjamin og hans allegoriske innfallsvinkel i *Ursprung des deutschen Trauerspiel*<sup>253</sup>, men også Hegel, og hans dialektiske stil – hvor det som sies ofte er flertydig og ubestemt, og lager et slags vagt meningslag over sitt referansepunkt, noe som hindrer direkte identifikasjon mellom hva en ting er og hvordan denne benevnes; hvor rommet mellom hva en ting (i seg selv) er, som et rent fenomen, og hvordan vi benevner den, er mest mulig åpent. Noe som øker potensialet for hva dette kan være, og innehar slikt sett et moment av håp, og i videre forstand en utopisk dimensjon. Teksten som sådan er en stadig tilbakevending til det samme, hvor nødvendigheten av hele tiden å tolke enhver ting på ny, i stadige variasjoner, for slik å mangfoldiggjøre forståelse heller enn å innskrenke den, blir den overgripende form, den overgripende metode.<sup>254</sup> Stilen er også indikativ for Adornos teorier som sådan, med sitt innstendige fokus på mulighetenes forrang, fremfor det endelige og bestemte.

Hva avantgardebegrepet angår, så er det et begrep som også blir berørt i *Estetisk Teori*, men blir behandlet som et begrep som ikke lenger er tilstrekkelig dekkende for etterkrigstidens kunstproduksjon, selv om jo kunstbevegelser som særlig assosierer seg med dette begrepet, etter 1945, fortsatt føler begrepet er relevant; og begrepet, og alle de forestillingene dette vekker, er noe som, helt frem til i dag, inngår i en rekke ulike diskurser, hvor selve definisjonsretten over hva avantgarden var og hva den refererer til, er blitt gjenstand for mye debatt, og noe som fortsatt pågår.

---

<sup>252</sup> “Med 'moderne' forstår Adorno kunsten fra og med Baudelaire. Begrepet omfatter altså forberedelsen til avantgardebevegelsene, disse bevegelsene selv og neo-avantgarden.” Bürger, Peter, *Om Avantgarden*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag as, s.130, note 10

<sup>253</sup> En bok som også, i følge Asja Lacis – som, i likhet med Benjamin selv, var del av kretsen rundt Berthold Brecht – og som han betrodde seg til. “Han betonte uttrykkelig at han i sitt arbeid om barokkdramaet betegnet utforskningen av formspråket som en analogi til ekspresjonismen.” Og er således en interessant vinkling for forståelse av formspråk og teknikk også hos denne avantgardebevegelse. Ibid s.132 note 24

<sup>254</sup> Nesten, kunne man kanskje si, på samme vis, som når man utforsker et geografisk område, hvor man må møte det samme fra forskjellige vinkler, for slik å tilegne seg en mer fullstendig oversikt.

De følgende tekstpassasjer blir således et forsøk på å utlegge visse strømninger som dette begrepet involveres i – i etterkrigstiden – med henblikk på særlig europeiske kunstbevegelser.<sup>255</sup> Og da særlig forholdet mellom avantgardebegrepet og forstillingen om *det nye*, slik det behandles i Adornos *Estetiske teori*; hvor tanken om det avanserte og teknisk progresjon, knyttet til samfunnskritikk, er gjenstand for utforskning; Hva forholdet mellom avantgarden og det revolusjonære i etterkrigstiden angår, så forfølges dette i forbindelse med Asger Jorn og situasjonismen. Teksten avsluttes med en utgreiing av temaer som omhandles hos Zygmunt Bauman og hans ideer omkring det postmoderne, som han anser er uforenlig med avantgardekunsten som sådan.

### 3.2. Avantgarde som karikatur

I *Doktor Faustus* av Thomas Mann – en bok utgitt i 1947 – som i det ytre omhandler en tysk komponists tragiske skjebne i mellomkrigstiden, og som befatter seg mye med kunstteoretiske problemstillinger knyttet til såkalt atonal, tolv-tone musikk – en musikkstil med opphav i komponisten Arnold Schönberg – hvor blant annet Adorno var en av de som ble konferert med tanke på det musikkteoretiske – blir også avantgardekulturen omtalt; og da fremstilt i en karikert form, slik det omtales i et av segmentene – hendelsen pågår i 1923 – som omhandler "den internasjonale musikk-forretnings og konsertarrangørens Saul Fitelberg"<sup>256</sup> og hans forsøk på å overbevise bokens hovedperson Adrian Leverkühn, om sine kvaliteter som manager i følgende monolog:

---

<sup>255</sup> En situering av avantgardebegrepet, slik det blir benyttet i USA, og som omhandler, for kun å gi et lite innblikk, blant annet Marcel Duchamp og hans readymades, samt hans motstand mot kunst i betydningen gjenstand. Clement Greenberg (og hans tanker rundt Abstrakt Ekspresjonisme), repetisjonsproblematikk i forbindelse med fluxusbevegelsen, Pop-Art og kunstens kommersialisering, samt et stadig mer fravær av eksistensielt alvor på bekostning av mer eller mindre fikse ideer, blir i det følgende ikke beskrevet i særlig grad.

<sup>256</sup> Mann, Thomas, *Doktor Faustus*. Oslo: Gyldendal, 1999, s.452

Fitelberg, det er et utpreget elendig polsk-tysk-jødisk underklassenavn – jeg har bare gjort det til navnet på en ansett forkjemper for avantgardistisk kultur og, kan jeg vel si, en venn av store kunstnere. C'est la vérité pure, simple et irréfutable. Grunnen er at jeg fra ungdommen av har strebet oppover mot det høyere, det åndelige og interessante – fremfor alt jaktet etter det nye, etter det som ennå er skandaløst på en ærefull og løfterik måte, etter det som i morgen vil være det høyest betalte, den store mote, kunsten. (...) [D]et er min lyst og min stolthet, j'y trouve ma satisfaction et mes délices, å oppdage talentet, geniet, den interessante personlighet, å slå på trommen for dem, å gjøre det gode selskap begeistret for dem, eller om ikke begeistret, så i det minste opprørt – for det er alt det gode selskap forlanger, et nous nous rencontrons dans ce désir – det gode selskap vil opprøres, vil utfordres, sprenges i leirer pro og contra, det er ikke så takknemlig for noe som for den fornøyelige tumult qui fournit le sujet for aviskarikaturer og uendelig snakk – i Paris fører veien til berømmelse over beryktheten – en virkelig premiè må forløpe slik at alle i løpet av aftenen springer fra sine plasser flere ganger og majoriteten brøler: 'Insulte! Impudence! Bouffonnerie ignominieuse!' mens seks, syv initiés, Eric Satie, noen surrealist, Virgil Thomson roper fra losjene: 'Quelle precision! Quel esprit! C'est divin! C'est suprême! Bravo! Bravo!'<sup>257</sup>

Avantgardekulturen blir her fremstilt i fordreid form, og gjenskapt som om det var et salgsobjekt, via skikkelsen Fitelberg – noe som nok var Manns intensjon. Allikevel viser bruken av begrepet og det den refererer til, at det avantgarden en gang representerte, ikke lenger er like friskt og originalt, ei heller særlig nytt eller besnærende, og har heller blitt noe tilstivnet og blitt noe tilnærmet en sjanger, med sine skandaler og sjokkerende fremstøt. Dadaistene og surrealistene i Paris, som her utheves som avantgardister, og deres aktiviteter, viser betydningsglidningen avantgardebegrepet har foretatt, som nå etter krigen også innbefatter aktiviteter koblet til bråk, ståk, og kaos. Det avantgardistene selv protesterte mot, blir stort sett blir oversett, og da på bekostning av deres notoriske omdømme som sjokk-artister, noe som fører til at deres geskjeft ufarliggjøres, og blir uten brodd, uten egentlig effekt.

For Adorno, som også anså avantgardebegrepet etter krigen, for å være noe anakronistisk og gammeldags – "[b]egrepet avantgarde har i flere tiår vært reservert for de selverklært mest framskredne retninger, noe som videre gir det et skjær av den komikk

---

<sup>257</sup> Ibid s.456-458

som rammer gammel ungdom."<sup>258</sup> – prøver i sin *Estetiske Teori*, å vekke til live de momenter i den moderne kunsten, som fortsatt er levedyktige, i lys av de prosessene som forsøker å gjøre nonkonformiteten konform, og i videre forstand ufarlig. "Det en avantgarde engang hadde som fortrinn, når den gjorde opprør både mot jugendstil og mot den realismen som vendte seg innover, er i mellomtiden blitt sosialisert og satt i det beståendes tjeneste."<sup>259</sup> Dette fortrinnet er noe som Adorno identifiserer som dissonans, et slags anti-moment, som slik sett blir et korrektiv til et samfunn, hvor det å integrere det uintegrerbare, uunngåelig medfører en stadig strøm av nye kunstuttrykk. Kun ved å opprettholde og erfare kunsten som uintegrert og autonom, vil et autentisk moment trenge gjennom; i sin integrerte og formidlede form, vil det vitale og originale den engang hadde, være tapt, og kun skyggen av det den engang var stå tilbake.

### 3.3. Avantgarde og *det nye*

I etterkrigstiden er det ikke lenger bare fascismen eller stalinismen som medfører intellektuelt ubehag, men også kulturindustrien, som for Adorno er gjennomgripende og totalitær, og forandrer ethvert genuint og autentisk uttrykk til noe standardisert og livløst, og som tvinger produsenter av slike autonome og ekte kunstuttrykk til hele tiden å måtte fornye seg, på flukt så og si fra kommodifiseringens integreringsmekanismer; hvor massenes etterspørsel tvinger kunstnere til å tilpasse seg, og som – for i det hele tatt å overleve økonomisk – mister kontroll og selvråderett over det som engang hadde potensialet til å være individuelt og unikt.

Ved slik å tilpasse seg markedskreftene så forsvinner også muligheten til utforskning av fenomener knyttet til mennesket som sådan – religiøse, vitenskapelige, estetiske og så vel som etiske og psykologiske – på bekostning av mer underholdningsorienterte og motepregete tendenser. For å overleve som autentisk må

---

<sup>258</sup> Adorno, Theodor W., *Estetisk Teori*. Oslo: Gyldendal, 1998, s.52

<sup>259</sup> Ibid s.207

derfor kunsten være kritisk; og det er, for Adorno, nettopp avviket i det standardiserte som åpner opp for det nye; og siden dette avviket bare er identisk med seg selv, så vil dynamikken mellom det ikke-identiske – fremmedelementet – og standardiseringsmekanismene, være den utviklingslogikk som driver opprettelsen av nye kunstretninger fremover. Den autentiske kunsten som sådan kan aldri kan slå seg til ro, men dømmes til evig sirkulasjon i negativitetens tegn. Bare i kraft av motstand kan autentisk kunst overleve.

Hvorvidt koblingen mellom avantgardistiske kunstverk og kategorien det nye som sådan, omhandler noe reelt er noe Peter Bürger, i 1974, i boken *Om Avantgarden* stiller spørsmål ved.<sup>260</sup> Særlig fordi Adorno, i følge Bürger, legger alt for mye vekt på anti-kunst momentet som det drivende prinsipp for strømmen av kunstbevegelser, i og med at dette prinsippet var kritisk til kunst som sådan (hele tradisjonen), og ikke bare enkelte formale nyorienteringer (særlig knyttet til fremstilling av sentralperspektivet, i billedkunsten frem til Paul Cézanne, hvor en mer dyptgripende endring forekommer – ettersom hovedproblemet for billedkunsten fra og med renessansen på 1400-tallet til post-impresjonismen på slutten av 1800-tallet forsvinner<sup>261</sup> – noe som muliggjør mer radikale strømninger, i form av kubisme, futurisme og abstrakt kunst). Anti-kunst momentet representerer således noe annet enn en mer estetisk avantgarde, i og med at et slikt moment jo overskrider hele grunnlaget for geskjeften som sådan. Og det å forutsette en slik radikalitet, som basis for det nye, er det samme som å anta at et ethvert avvik fra det standardiserte er et avvik på et så grunnleggende nivå at man ikke lenger kan snakke om forandring fra en kunstretning til en annen, men en forandring fra et helt unikt paradigme til et annet, hvor tradisjonen innenfor ethvert enkelt paradigme ikke lenger kan bedømmes i forhold til felles kvalitetskjennetegn.

Avantgardebegrepet blir slikt sett ubrukelig for ny kunst – hvis man knytter det nye til anti-kunst (og anti-institusjon) som prinsipp for utvikling i kunsten, slik både

---

<sup>260</sup> Bürger skriver da også, i forbindelse med forholdet mellom det nye og avantgarden, at for Adorno så er ikke avantgarden det han utelukkende fokuserer på i sin *Estetiske Teori*, ”men gjør krav på større allmennhet.” Det nye er dog noe som også innbefatter avantgarden, i den forstand at også avantgarden, i følge Adorno, er underlagt den moderne kunstens utviklingslogikk. Se Bürger, *Om Avantgarden*. s.99

<sup>261</sup> Oppfinnelsen av fotografiet er også av betydning for billedkunstens nyorientering.

Adorno og Bürger gjør; men sistnevnte, som mener at ved å koble det nye til den utviklingslogikken Adorno skisserer i *Estetisk Teori*, ikke er dekkende for kunst som fortjener merkelappen avantgarde, i og med at det dette begrepet refererer til overskrider et tradisjonelt kunstparadigme, og blir slikt sett noe radikalt annereledes i forhold til før. Men man kunne jo også kritisere Bürger for å basere seg altfor mye på avantgardebegrepets kobling til institusjonskritikk og bortse fra den eksperimentering på det estetiske plan, som avantgardebegrepet tidligere har vært knyttet til. Bürgers identifikasjon med avantgardebegrepet som noe som utelukkende er flettet sammen institusjonskritikk blir således noe streng og reduktiv, og tar ikke inn over seg at avantgardebegrepet også rommer andre elementer enn rent sosial kritikk, selv om sistnevnte jo særlig i mellomkrigstiden dog er noe som hefter ved den i særlig grad.

En genuin ny kunst for Adorno, i betydningen, den kunst som har integrert teknikk på det mest avanserte nivå – noe som bare er mulig dersom man opererer med en entydig tradisjon, som disse teknikkene er utviklet innenfor – og som samtidig, med nødvendighet, er samfunnskritisk i kraft av de dissonerende elementer som ligger immanent i formen – forfatteren Samuel Beckett, samt den frie atonale musikken er blant idealene i så måte – er for å gjenta, hva Bürger anser for umulig hvis det nye kobles til avantgardebegrepet i betydning anti-kunst, i og med at Adorno her ikke anerkjenner radikalt nye, alternative tradisjoner, som bygger på andre grunnprinsipper enn de Adorno forfekter, fordi de overskrider kunstinstitusjonen, som sådan.

For Adorno, som har en annen forståelse av det nye enn Bürger, så vil komponisten Pierre Boulez – "det fritt seriella kammarmusikverket *La Marteau sans maître* (1954, 1957) – av allt att döma ett av Adornos favoritstycken från efterkrigstiden."<sup>262</sup> – være en som opprettholder anti-kunst momentet, som mellomkrigsavantgarden historisk var opphavet til, men som beholder det innenfor et klassisk kunstparadigme, hvor – for å være generell – det at klangmaterialet skal gjennom en prosess, og bearbeides, og fremstå med integritet, med alle sine dissonanser – blir et

---

<sup>262</sup> Billing, Björn, *Modernismens åldrande – Theodor W. Adorno och den moderna konstens kris*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2001, s.212

mål og noe å strebe etter. For slik, i kraft av formen alene "skära sönder den estetiska harmonins ideologiska skal"<sup>263</sup> og således uttrykke brudd og motstand mot det etablerte, samt "bringe det förflutna i rörelse för att låta det kasta tilbake ett kritisk ljus på modernismen själv (...) att bryta illusionen om verkens, genrernas och epokenas stabila positioner, om konstens historia som en linjär process."<sup>264</sup> Kunstens oppgave og sosiale funksjon er med andre ord kritisk og opprivende, og det er dette momentet han har tatt med seg fra mellomkrigsavantgarden, og som han føler er vesentlig i forhold til hans eget prosjekt. "'Konsten skall inte utsmycka', säger [Adorno], 'den skall vara sann'"<sup>265</sup>.

Den amerikanske komponisten og innovatøren John Cage, som han dog roser for å undergrave kulturindustriens standardiseringsmekanismer, er en Adorno hadde et mer tvetydig forhold til – "eftersom [verkene hans] är av ett sådant slag att de går på kontrakurs mot frågan om estetisk kvalitet överhuvudtaget – de skall på sätt och vis inte ens vara konstverk, eftersom de inte alls utgör några genomkomponerade kompositioner"<sup>266</sup> – hvor tilfeldighetsprinsipper og åpenhet i forhold til all lyd overhodet, uten å la disse belemres med kvalitetsbedømmelse, er mer betydningsfullt, og mer i tråd med hans idealer, enn de klassiske avantgardeprinsippene som sådan. Schönberg-eleven Cage, med sin forkjærlighet for "slumpmetode og i sine happenings"<sup>267</sup>, blir "diskvalificera[d] både estetisk og politisk"<sup>268</sup>. Det nye moderne uttrykket har med andre ord en oppgave, og bestemt funksjon: som et korrektiv til strømninger som fremmer totalitære og menneskefiendtlige ideer i demokratiet som sådan.

Adorno tolker den avantgardistiske tradisjon, som han jo assosierer seg med (i alle fall i denne betydning av begrepet) dit hen, at det er en motkulturell tradisjon, preget av opposisjon, og er således knyttet til ideen om fremskritt, hvor dette måles i forhold til hvor langt vi som samfunn er fra ideer som muliggjør hendelser som Auschwitz. "It would be advisable. . . to think of progress in the crudest, most basic terms: that no one

---

<sup>263</sup> Ibid s.112

<sup>264</sup> Ibid

<sup>265</sup> Ibid s.181

<sup>266</sup> Ibid s.214

<sup>267</sup> Ibid

<sup>268</sup> Ibid

should go hungry anymore, that there should be no more torture, no more Auschwitz. Only then will the idea of progress be free from lies. It is not a progress of consciousness."<sup>269</sup> Kunstnerisk, så er han i denne forstand mer låst, som om denne aktivitet ufravikelig er knyttet til det sosiale, via korrigeringsfunksjonen, ved å motvirke krypto-fascistiske ideer, som, for å gjenta er hva fremskritt på kunstens område da også, utover det tekniske, må måles i forhold til.

### 3.4. Avantgarde og situasjonisme

En god indikasjon på at ikke alle kunstnere og intellektuelle er så bundet av Adornos restriksjoner i forhold til hva kunst skal og bør være, er oppkomsten av en rekke unike og varierte kunst bevegelser i etterkrigstiden både i Europa og i USA. Uten å henge seg så mye opp i hvorvidt kunsten de skaper er gagnelig for samfunnet – et fellesskap de ikke nødvendigvis identifiserer seg med, eller føler de står i et ansvarsforhold til – så forsøker en ny generasjon kunstnere å distansere seg fra elementer som virker hemmende i forhold til egen identitet, for heller på ny å utforske og omdefinere ideer om kunstnerlig substans og struktur, på egne premisser. L'art pour l'art ideen, samt ideer om å være førende i forhold til en større idé, er fortsatt elementer som lever videre, og som knyttes til avantgardebegrepet etter krigen, om enn på et annet vis enn tidligere.

For den danske billedkunstneren Asger Jorn – en av de sentrale aktørene blant situasjonistene sent på 50-tallet – var avantgardebegrepet noe han var spesielt opptatt av. Og da ikke bare med tanke på hva det representerte av idealer; men også noe han fant det nødvendig å inkludere integrert i selve kunstverket, og da (mer spesifikt), som tittel på en av hans malerier, fra 1962, nemlig verket: *l'Avant-garde se rend pas* (Avantgarden gir ikke opp). Maleriet, som kan minne litt om Duchamps *L.H.O.O.Q.*, i den forstand at begge verkene er modifikasjoner av eksisterende bilder. Hos Duchamp er det *Mona Lisa*,

---

<sup>269</sup> Calussen, Detlev, *Theodor W. Adorno, One Last Genius*. s.338. Jfr. også hans mer teoretiske påbud: "to arrange one's thoughts and actions so that Auschwitz will not repeat itself, so that nothing similar will happen." Ibid s.314



som blir påmalt skjeggvekst; hos Asger Jorn, er det derimot en liten jente, i hvit kjole, med et hoppetau, som undergår tilsvarende behandling. Bakgrunnen er sort, og tittelen – på fransk – er skrevet i hvitt, i store bokstaver, i en slags rå og sleivete stil, som også får selskap av et par fuglelignende skapninger, malt i samme grovkornede stil som teksten.

En slik deformering av noe allerede eksisterende er en av mange strategier som situasjonistene, som hovedsaklig opererte i Paris, benyttet seg av. En form for kultursabotasje, som jo også dadaistene tidligere hadde forsøkt seg på, men som her blir kanalisert via teorier med røtter i både marxisme og lettrisme, så vel som Jean Paul Sartre og surrealisme, med det formål å belyse det kapitalistiske samfunnets (anno 1950-1970) indre motsetninger; men også å påskynde samfunnsmessig forandring vekk fra det totalt forvaltede og tilstivnede. Bevegelsen, hvor Guy Debord, var et slags lederskikkelse og premissleverandør for mange av situasjonistenes tanker i forhold til nettopp dette, var med andre ord blant de som tok den samfunnskritiske fraksjonen av mellomkrigsavantgarden på alvor, og som søkte seg vekk fra det tradisjonsbundne kunstverk som sådan, som de mente var helt fortapt, og var i den forstand mer pessimistiske, enn Adorno var, med tanke på mulighet for autonom og autentisk kunst. Selv ikke som motstand kan autentisk kunst overleve – med mindre man da overskrider kunstverket som sådan; noe som er den sentrale situasjonistiske ide.

En slik strategi var da også ikke bare noe Debord og Jorn søkte i sine *détournement*<sup>270</sup>-aktiviteter, men noe som også situasjonismebevegelsen som sådan var ute etter, så og si i alle dens uttrykksformer, enten det var filmer, arkitektur, tekster, malerier, eller psykogeografiske eksperimenter<sup>271</sup>, for å nevne noe; før bevegelsen gikk helt vekk fra kunstverket som manipuleringsplattform, siden dette ikke viste seg å ha den tiltenkte effekt og ekskluderte alle dens kunstnere, og lot de rent politisk revolusjonære forbli. Avantgardebegrepet i denne sammenheng slik det blir brukt av Asger Jorn i en

---

<sup>270</sup> Détournement: et forsøk på å gå på innsiden av harmløse kunstverk, omforme dem, for slik å gjøre disse utrygge, uspiselige for borgerskapet.

<sup>271</sup> En utforskning av ulike bylandskaps atmosfæriske egenskaper.

tale i Alba i 1956 – året før han ble med i situasjonistbevegelsen<sup>272</sup> – er påpasselig med å uttrykke isolasjon og kamp, som vesenskjenntegn:

Det er for det første nødvendig at den er isoleret og uden direkte støtte fra etablerede kræfter, henvist til en kamp, der tilsynelatende er umulig og unyttig... Dernæst er det nødvendigt, at denne gruppes kamp er af afgørende vigtighed for de kræfter, i hvis navn man kæmper (i vort tilfælde det menneskelige samfund og den kunstneriske udvikling), og at den position, denne avantgarde vinder, senere bekræftes af en generel evolution. Det er kun i fremtiden vi kan finde en konkret berigtigelse af denne sidste forudsætning.<sup>273</sup>

En slik kamp mot det etablerte, med håp om at det fremtidige samfunn engang skal gi bifall til de strømninger de – mot alle odds – har forsøkt å virkeliggjøre, er noe som situasjonistene, i motsetning til Jorn her, ikke vil vente på. "The situationist goal is immediate participation in a passionate abundance of life, through the variation of fleeting moments resolutely arranged"<sup>274</sup>, skriver Debord i teksten *Thesis of Cultural Revolution*, publisert i *Internationale situationiste* 1, i juni 1958. Og fortsetter: "One must struggle and not go on waiting, in culture as well, for the moving order of the future to make a concrete appearance"<sup>275</sup>. Debord har dårlig tid, og dynamikken innad i bevegelsen bærer preg av dette, med stadige utskiftninger og ekskluderinger, for mer effektivt få fortgang i de prosessene som muliggjør et mindre standardisert og konsumorientert samfunn. "Art can cease to be a report on sensations and become a direct organization of higher sensations. It is a matter of producing ourselves, and not things that enslave us."<sup>276</sup>

For Jorn, i motsetning til Debord, er dog det kunstneriske uttrykket viktig, som fysiske spor, som ettertiden kan la seg påvirke av; mens det for Debord kun er et middel for å nå samfunnsmessig forandring i revolusjonær forstand, og ikke noe som ettertiden

---

<sup>272</sup> Han ble ekskludert i april, 1962.

<sup>273</sup> Asger Jorn sitert i Kurczynski, Karen, "Asger Jorn og avantgarde-bevægelserne" i *En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik*. Ørum, Tania; Ping Huang, Marianne; Engberg, Charlotte, Hellerup: Forlaget Spring: 2005, s.137

<sup>274</sup> Debord, Guy, "Theses on Cultural Revolution" i *Guy Debord And The Situationist International*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, s.61

<sup>275</sup> Ibid s.65

<sup>276</sup> Ibid s.61

nødvendigvis ville anse som springbrett for kritisk engasjement og undergravende aktiviteter. Der Jorn trodde på kunstens muligheter var strategien<sup>277</sup> Debord negativ. Kunstinstitusjonen måtte bekjempes, og det gjaldt å finne samfunnets svake punkter i så henseende. "Avantgardens primære handlinger vil ifølge Debord bestå i konstruktionen af nye miljøer og udviklingen af nye begærformer samt i udformningen af en adækvat politisk kritik."<sup>278</sup> Målet var å unngå kunstproduksjonens fallgruver så mye som mulig, i den forstand at dette ikke ville anspore noe revolusjonær glød, men heller bare bli konsumert, polert og gjort anstendig av institusjonsapparatet, som kunsten jo var nødt til å forholde seg til, for i det hele tatt å bli tatt på alvor.

Situasjonismen, som enkelte hevder var viktig premissleverandør for studentopprøret i Paris i 1968, døde etterhvert som bevegelse, ut på 70-tallet, og etterlot seg, slik surrealismen før hadde gjort, en strøm av ekskluderte individer som ikke klarte å etterstrebe de instendig kritiske og knallharde påbud som situasjonismens harde kjerne forfektet og var tro mot. Som avantgardebevegelse var den eksemplarisk, dersom man da med begrepet avantgarde særlig fokuserer på den historiske avantgardes institusjonsfiendtlighet, som denne bevegelsen, uten egentlig annet formål, var det som opptok den og som de søkte aller mest. Målet var: Å bekjempe passivitet og fremme revolusjonær aktivitet. Kunsten som sådan ble etterhvert forlatt, fullt og helt.

---

<sup>277</sup> "Once, when I was tempted (as I still am) to consider Guy Debord a philosopher, he told me: I'm not a philosopher, I'm a strategist.' Debord saw his time as an incessant war that engaged his entire life in a strategy" Agamben, Giorgio, "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films" i *Guy Debord And The Situationist International*. s.313

<sup>278</sup> Kurczynski, Karen, "Asger Jorn og avantgarde-bevægelserne", s.144

### 3.5. Avantgarde og det postmoderne

The phrase 'postmodern avantgarde'  
is a contradiction in terms.<sup>279</sup>

- Zygmunt Bauman

I en tid hvor fellesskap og felles plattform mer og mer mister tak på det enkelte individ, og samfunnet ikke lenger kan sies å bevege seg i retning av et felles mål, så er i følge den polske sosiologen Zygmunt Bauman, det postmoderne – som er betegnelsen han benytter på denne tilstanden – i konsekvens noe som utelukker en teleologisk – målrettet – og evolusjonær fremdrift. Fremskritt kan ikke lenger måles, fordi man ikke lenger har noe å måle den i mot. Eller mer presist, det er ingen felles enighet om hva målet er, og ideen om fremskritt i en helhetlig forstand, erstattes med små fragmentariske miniatyr paradigmer, hvor fremskritt måles opp i mot mål, låst innenfor disse selvbestemte og lukkede områder. Kunstneriske aktiviteter i innovativ forstand, blir i disse løse soner, ikke noe som kan sies å bevirke effekter i dyptgripende samfunnsmessig forstand, men er mer eller mindre dømt til isolerte beskjeftigelser hvis fremskritt måles i forhold til hvem man kjenner, hvor man har utstilt og hvor mye en får betalt. Det som tidligere var et felles anliggende reduseres til et individuelt mål, tilpasset markedslogikken, slik den kommer til syne under kapitalismen.

Baumans betoning av avantgardebegrepets kobling til noe som angår en rekke individer som er samlet om et felles mål, er ikke bare noe han alene har fokusert på. En avantgarde – en *fortropp* – er jo også slik Enzensberger påpeker, en samlet gruppe. "Every guard is a collective; that is the first thing that can be deduced from the word".<sup>280</sup> For Bauman, hvis videre forståelse av det avantgardistiske – som hviler seg på den polske kunsthistorikeren Stefan Morawskis syntese av den kunstneriske avantgardens

---

<sup>279</sup> Bauman, Zygmunt, *Postmodernity and its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 1997, s.100

<sup>280</sup> Enzensberger, *The Consciousness Industry*, s.28

vesenskjenntegn<sup>281</sup> – er opptatt av de felles elementer som disse grupperingene kan sies å inneha; sælig det at de jo først og fremst er avhengig av noe å kjempe mot, eller posisjonere seg i forhold til – enten det gjelder estetiske, institusjonelle, eller andre mer dyptgripende samfunnsrelaterte rammevilkår.

Denne felles plattform disse avantgardekunstnere deler, er noe som i et postmoderne samfunn ikke lenger er tilstede, hvilket gjør at betegnelsen avantgarde ikke lenger er anvendelig, ettersom fortroppen – *avantgarden* – har mistet kontakt med resten av hovedtroppen, som så og si skulle følge opp, gjøre opprør og re-etablere og omdefinere samfunnet som sådan. "In the present-day postmodern setting, speaking of an avant-garde does not make sense."<sup>282</sup> Siden avantgarden ikke bare ønsket å forandre det kunstneriske formspråket, men også ønsket å forandre verden – enten direkte, via aktiv deltagelse i samfunnsdebatten og politisk engasjement; eller indirekte – mer passivt, ved å la kunstverkene selv effektivere forandringsvillighet hos publikum – så blir – ettersom et felles anliggende med tanke på samfunnsmessig forandring ikke lenger er mulig – tilløp til revoulsjonære ansatser fort ufarliggjort. Dette via en blanding av toleranse (fra de institusjoner avantgarden var i mot) og likegyldighet (fra et publikum som hverken er interessert, eller rett og slett ikke makter, eller simpelthen ikke orket, å forstå); samt det å være underkastet markedslogikk, noe som umuliggjør en mer varig påvirkning: "In an over-supplied market the most urgent task is to attract the attention of the customer; a close second comes the task of vacating the surface of the market stall for fast-coming new products."<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> "[A]ll of them were imbued with pioneering spirit, all gazed at the extant state of the arts with disgust and aversion, all were critical about the role currently allotted to the arts in society, all derided the past and ridiculed the canons it cherished, all keenly theorized about their own ways and means, imputing a deeper historic sense to their artistic accomplishments; all of them followed the pattern of revolutionary movements, preferred to act collectively, created and joined sect-like brotherhoods, hotly discussed common programmes and wrote manifestoes; all looked far beyond the realm of the arts proper, viewing the arts and the artists as the advance troops of the army of progress, a collective harbinger of the times yet to come, a preliminary blueprint of tomorrow's universal pattern – and sometimes a ram meant to pulverize the hurdles piled up in history's way." Bauman, Zygmunt, *Postmodernity and its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 1997, s.97

<sup>282</sup> Ibid s.100

<sup>283</sup> Ibid s.100

For Bauman er situasjonen med andre ord ganske så dyster, og han spør seg selv, uten å gi noe fullgodt svar: "Where to look, therefore, for the distinctiveness of arts in the postmodern, post-avant-garde universe?"<sup>284</sup> Umuligheten av det å påpeke fremskritt for kunstens vedkommende i det postmoderne er noe som bekymrer han, og avantgardebegrepet slik han bruker det i denne sammenheng er nettopp knyttet til en slik umulighet. En slik pessimisme er jo dog ikke noe nytt, og både Breton (på slutten av 30-tallet) og Adorno, samt Debord, er jo inne på lignende tanker, i den forstand at enhver motstand innbakt i et kunstuttrykk, møtes med åpne armer av kunstinstitusjonen, hvor det så approprieres, deretter ompakkes, for så å presenteres som et produkt tilpasset reklamestyrte behov og andre ofte uangripelige faktorer.

Alikevel kunne man kanskje si, at Bauman legger altfor mye vekt på avantgardebegrepets tilknytning til institusjonskritikk og ser bort fra de frigjøringsideologiske momenter de historiske avantgardebevegelsene tradisjonelt har hatt. "Centuries from now, any art that takes new paths toward a greater emancipation of the mind will be surrealist"<sup>285</sup>, sier Breton i et intervju med et spansk litteraturmagasin i 1950. Og utforskning av menneskesinnet – for ikke si utforskningsiver i enhver retning, på godt og vondt, med tanke på hva det vil si å være et menneske – er jo noe som er heftet ved de mer samfunnskritiske avantgardebevegelsene – fra dadaismen til surrealismen. Og ethvert kunstuttrykk – som representeres mer enn en persons individuelle synspunkt – som er i stand til å presentere noe nytt og vesentlig ved mennesket som sådan (både negativt og positivt), i et formsspråk som er tro i mot kunstnerens preferanser (og i den forstand unikt), og som ikke er underkastet krav fra overgripende systemer (institusjonene), og som i sin utforskning og problematisering av sosiale, psykologiske, etiske, metafysiske og estetiske fenomener (både direkte og indirekte), er i stand til å påskynde og åpne opp for forandring innad i samfunnet som sådan – blir jo på sett og vis en forlengelse av slike avantgardepraksiser; selv om slike geskjefter, hvis de klarer å presentere seg for et stort publikum, i dag neppe kan sies å

---

<sup>284</sup> Ibid s.101

<sup>285</sup> Breton, André, *Conversations: The Autobiography of Surrealism*. New York: Marlowe & Company, 1993, s.238

anspore til større massebevegelser i revolusjonær forstand, ettersom den historiske situasjonen er annerledes enn tidligere, og fellesskapet ikke lenger en tilsynelatende statisk og stabil enhet, men heller en dynamisk og bevegelig masse av individer som ikke nødvendigvis deler samme verdier og kulturelle preferanser. Frigjøringsideologier blir med andre ord på et vis nøytralisert – ikke fordi de ikke har noen effekt, eller er i stand til å frigjøre, men rett og slett fordi den felles plattform det frigjøres i fra, ikke lenger er der som en klar og tydelig enhet, men desto mer diffus og uangripelig.

Avantgardebegrepet blir for Bauman knyttet til kunstens mulighet til det å forandre eksisterende samfunsvilkår. Og i et samfunn bestående av så mange konkurrerende livsverdener blir det vanskelig å definere fremskritt og kvalitativ bedømmelse. For ham er avantgardebegrepet i et postmoderne samfunn, med andre ord, en umulighet. En umulighet muliggjort av hans vektlegging av det institusjonsfiendtlige aspekt ved den historiske avantgarden og dens vilje til å forandre menneskets eksistensbetingelser i samfunnet som sådan, samt hans fokus på det postmoderne koblet til fravær av felles plattform. En annen betoning av begrepene vil nødvendigvis gi et annet resultat, men for Bauman så er det slik han forstår situasjonen.

### **3.6. Oppsummering**

Etter andre verdenskrig, hvor de mer radikale aktiviteter som ble begått i kunstens navn både ble bejublet og hyllet for sin motstand mot totalitære krefter, men også mytifikert og gjort legendarisk på et vis, etterhvert erindringen om hva disse aktiviteter på sikt egentlig ville, visnet hen, på bekostning av de mer besynderlige omtalelsene av disse mellomkrigsaktiviteter. Avantgardens radikale geskjefter i mellomkrigstiden ble med andre ord formidlet på en slik måte at disse aktiviteter, i lys av nye historiske forhold, gjorde at avantgardebegrepet og de aktiviteter det ble referert til, mistet litt av glansen og ikke lenger hadde samme friskhet som tidligere. Alikevel var det trekk ved de aktiviteter

som ble utført i denne perioden som vekket nysgjerrighet og som var viktige å hente frem for slik å se om det fortsatt var noe som så og si kunne brukes på ny.

Avantgardebegrepet som før krigen var knyttet til teknisk fremskritt og sjangeroverskridelse i en mer apolitisk forstand, samt en mer fordekt avsky for det etablerte, ble i mellomkrigstiden – av kommentatorer etter denne perioden – koblet til kunstneriske aktiviteter som tydelig ønsket å erstatte det eksisterende samfunn med nytt innhold og nye ideer. Dadaismens institusjonskritiske geskjefter – i betydningen anti-kunst – blir for Adorno, som anså krigens konsekvenser i lys av blant annet Auschwitz, for å være så ufattelig grusom, det han tar med seg videre fra avantgardebevegelsene. Og som i hans teorier blir en kjernesak, ettersom for ham, så var den nye kunsten bare mulig som kritikk. For ham var avantgarden i mellomkrigstiden anti-kunst. Og dette momentet ble noe, for å gjenta, han la til grunn for den moderne kunsten som sådan, og ble på et vis et middel for å fremme en form for motstand mot de krefter han mente fortsatt levde videre selv etter fascismens tilsynelatende bortfall.

Situasjonismen i Paris, var også opptatt av kunst som kritikk, og det var særlig de tidligere avantgardebevegelsers fokus på nettopp dette, som var med på gi situasjonismen den nødvendige motivasjon for å bedrive kunstneriske aktiviteter. Avantgardebegrepet kobles påny til det å være førende, å være det fremste kunstneriske uttrykket, som er på nivå med tidens problemer, i en tilnærmet evolusjonær forstand. Og det kobles, slik det ble i Berlin-Dada, til marxistisk inspirert revolusjon. Kunst var et middel for å skape en form for bevissthet knyttet til det revolusjonære, men som middel ble det etterhvert ansett for ikke lenger å være like anvendelig. Frykten for å bli appropriert av de krefter de kjempet mot, medførte en stadig nyorientering med henblikk på egnede strategier, med det for øyet å best mulig bekjempe fienden – det kapitalistiske system. For situasjonistene var avantgardistisk praksis en kamp, og noe avantgardebegrepet eksplisitt blir koblet til. Uenighet med tanke på effekten av de situasjonistiske strategier, det at kunst på et vis kunne anspore revolusjonære ideer, ble ikke delt av alle dens medlemmer – noe som på sikt medførte at denne avantgardebevegelsen ble oppløst.



For Bauman så er avantgardebegrepet i et postmoderne samfunn noe som ikke er mulig. For han knyttes avantgardebegrepet til troen på fremskritt, det å føre samfunnet fremover, og til institusjonskritikk. Hans betoning av nettopp dette, medfører, i og med at fremskritt ikke lenger kan måles, siden man ikke lenger har en felles plattform å se dette i forhold til, at avantgardebegrepet uungåelig mister relevans og ikke lenger er et anvendelig begrepe, låst som det er så og si til en annen tid, hvor betingelsene var annerledes, og det var mer tydelig hva som sto på spill.

Avangardebegrepet blir i etterkrigstiden med andre ord noe å posisjonere seg i forhold til, og det avantgarden en gang har vært, blir forsøkt gjenoppplivet – da med særlig vekt på dens kritiske momenter, på bekostning av dens mer estetiske orienterte innovasjoner. Denne praksis, med ulik betoning av hva avantgarden har vært, er, og skal være, er jo også noe som har konsekvenser for en videre bruk av begrepet. Og denne oppgaven, som hovedsaklig har konsentrert seg om Europa, og som ikke har tatt i betraktning de debatter som pågår i andre deler av verden, med tanke på bruk av avantgardebegrepet, er på sett og vis også med på å betone visse trekk på bekostning av andre. Men, som jeg har forsøkt å vise i løpet av denne teksten, så vil enhver reduksjon av hva avantgarden var i før-, mellom-, og etterkrigstiden, tydeliggjøres i lys av de historiske betingelsene og ideologiske strømningene som begrepet ble benyttet innenfor, noe jeg håper denne teksten har bidratt til å anskueliggjøre.

## Konklusjon

Ettersom ethvert historisk fenomen er bevegelig – både i den forstand at fortidige hendelser forandrer seg i lys av hva fremtiden anser som relevante; at tildekte fenomener i dag, innehar et forklaringspotensiale, som åpenbarer seg på bakgrunn av fremtidige hendelser – og fordi begrepene man benytter seg av for å forklare, korrekt fremstille, og belyse relevante årsakssammenhenger også er underkastet betydningsforskyvninger – så er det av interesse å presisere og klargjøre, så godt det lar seg gjøre, hva slags strukturelle grep som er benyttet for å utlegge emnet under behandling – i dette tilfelle en idéhistorisk fremstilling av avantgardebegrepet – samt hva slags perspektiv teksten som sådan er forfattet innenfor.

I denne oppgaveteksten – som hovedsaklig har behandlet avantgardebegrepets opprinnelse, videre forandring og utvikling, i før-, mellom- og etterkrigstiden i Europa, og hvor fokus har vært på hvilke ideer som ligger til grunn for bruken av begrepet i hver spesifikk periode og da med vekt på samtidens bruk av begrepet; hvorledes og hva som muliggjør begrepets forandring over tid med tanke på den mening som forskyves og fordreies; samt hva slags skiftende bestanddeler begrepet assosieres med over tid, og hvordan dette kommer til uttrykk rent historisk – så har det også vært av betydning å utdype og kontekstualisere avantgardebegrepets kobling til utopiske forestillinger; til revolusjonære forestillinger; og sist men ikke minst til begrepets rolle i samfunnskritikk av mer teoretisk art.

Et begrep som helt fra begynnelsen av<sup>286</sup> – for å oppsummere – var knyttet til utopiske og sosialistiske ideologier, på tidlig 1800-tall, med henblikk på hvorledes et nytt samfunn skulle slå rot, vokse og stå fast; hvor kunstnerens sosiale funksjon som *avantgarde*, som fortropp – enten slik som hos Saint-Simon – som del av en elite som så og si skulle styre samfunnsutviklingen fremover – eller slik det var hos Fourier – hvor

---

<sup>286</sup> Teknisk sett, da i følge Calinescu, så er jo begrepet som metafor benyttet tidligere, innenfor en litterær sammenheng, i renessansen, i Frankrike – og er noe som er behandlet tidligere i teksten; men som metafor i en mer politisk-ideologisk betydning så er derimot avantgardebegrepets første bruk, som tidligere nevnt, koblet til Saint-Simon og Fourier og deres ideer.

kunstneren har en lignende funksjon – som *førende*, men hvor de etterfølgende individer skulle føres inn i et mindre overstyrt og mer harmonisk system – underlagt attraksjonsprinsipper individene selv kan sies å råde over. I denne sammenhengen er begrepet del av en større helhet, som en betegnelse for de som tilrettelegger samfunnet for en politisk ideologi, og slik sett nærmere paradiset på jord.

Avantgardebegrepet, slik det brukes i dag, er først og fremst et kunstspesifikt begrep; og historisk, så var det denne overgangen – fra å være innestengt i en politisk-ideologisk sfære, til å også være betegnende for fremskritt innad i det kunst-ideologiske som er av betydning; noe som muliggjøres av strømninger assosiert med ideer tilknyttet kunst for kunstens egen skyld, (eller *l'art pour l'art*). Dette i tillegg til anarkistiske ideologier, hvor vektlegging av individets frigjøring fra overgripende kontroll, er noe som åpner opp for en betydningsovergang hvor det å tilhøre avantgarden, på midten av 1800-tallet, ikke lenger er ensbetydende med det å inneha en nødvendig sosial funksjon, men noe som nå, også involverer det å føre kunsten fremover på egne betingelser.

Dette avantgardebegrepet, som, for å gjenta, lenge var assosiert med det å være underkastet en større politisk-ideologisk system – knyttes nå mer og mer opp i mot autonomitet og tanken om det å skape noe innenfor et kunstnerisk felt på egne premisser. Dette kombinert med nonkonforme holdninger i forhold til det offisielle og massenes smak. Kunstneren som sådan frigjøres således fra en samfunnsførende posisjon, som spydspiss for denne, til utelukkende å føre kunsten og kunstkreasjoner videre underlagt selvdefinerte lover og regler. Det å ha full råderett over eget materiale blir dog problematisk, ettersom tilpasningskrav fra publikum – som ikke lenger klarer å holde tritt med kunstens utvikling – samt kvalitetskrav fra offisielt hold – som tyr til refusjon av altfor dristige kunstuttrykk, blir et frustrasjonsmoment hos kunstnere. Denne kritikken *fra* det offisielle – som kunstneren gjengjelder med en kritikk *av* det offisielle – er også med på å binde avantgardebegrepet fastere til akademikritikk, og videre til å betegne kunstnere som formalt og innholdsmessig overskrider fellesskapets interesser og behov, i sin mer frie utforskning av estetiske problemstillinger.

Denne førkrigsbetydning av avantgardebegrepet – særlig i Frankrike – knyttet til teknisk fremskritt og eksperimentering, samt en mer passiv, og ikke fullt så gjennomgående institusjonskritikk, skifter etter første verdenskrig betydning; hvor kunstnerenes mer utagerende aktiviteter som reaksjon på blant annet krigen, investerer begrepet – sett i forhold til hvorledes begrepet blir benyttet etter andre verdenskrig – med nytt innhold, og blir koblet mer eksplisitt enn før, til institusjonskritikk og frigjøringsideologier.

Avantgardegrupperingene i sentraleuropa i mellomkrigstiden – representert via Zurich-dadaisten Hugo Ball og hans kritiske refleksjoner og ideer omkring totalkunstverket som plattform for estetiske og samfunnskritiske uttrykk; samt den mer politisk revolusjonære og agitatoriske Dada-varianten i Berlin; og ikke minst, dadaismen slik den fortoner seg i Paris, med høylytte protester mot fornuften og kunsten – investerte alle avantgardebegrepet med betydning mer aktivt i retning av anti-kunst og institusjonsbekjempelse enn begrepet tidligere hadde vært assosiert med. Og det er nettopp dette anti-kunst momentet som blir spesielt vesentlig for ettertidens kritikere og kommentatorer, som ønsker å gi dette moment forrang på bekostning av andre elementer disse kunstbevegelsene også innehar.

Hva frigjøringsideologier angår og dens kobling til avantgardebegrepets nye innhold, tydeliggjøres klart av Carl Einstein og Otto Gross – hvis ideologier var med på å gi dadaismen i Berlin på tjuetallet, en psykologisk og politisk basis, og noe som indirekte kom til å bli del av dadaismens revolusjonære og samfunnskritiske ansatser; men denne koblingen tydeliggjøres i enda større grad av surrealismen i Paris – slik Breton formulerte den – via deres utforskningsiver på det indre plan, så vel som på det ytre; hvor kritikk av overordnede påbud og anakronistiske ritualer, etterhvert blir en mer massiv og politisk kamp mot de krefter som innskrenket muligheten for mental utforskning, estetisk lek og undring over tilværelsen; og hvor idealer om løsrivelse og revolusjon på alle plan, mer og mer blir del av surrealistenes aktiviteter. Disse institusjonskritiske ansatser, samt denne kobling til frigjøringsideologier, var nettopp noe som hadde konsekvenser for hva

avantgardebegrepet senere kom til å bety, hvor det kritiske moment mer og mer overtok for det rent estetiske og ble i ettetid, som sagt, noe som særlig er heftet ved det.

Etter andre verdenskrig stivner dog avantgardebegrepet til å omhandle nettopp disse historiske aktiviteter. Og begrepet går fra å være en mer generell betegnelse, til å ha et mer spesifikt og konkret innhold, og blir på et vis ikke like friskt og vitalt som det engang var; som om de aktiviteter som kjennetegner dadaismen og surrealismen ikke lenger er like relevant i en tid hvor de totalitære krefter ikke er så fremtredene og dominerende. Adorno, er dog en av de som er usikker på nettopp dette, og som ser det kritiske potensialet som ligger i avantgardebegrepet, og som benytter seg av dens betydning som anti-kunst, som utviklingsprinsipp for det nye i den moderne kunsten som sådan, for slik å kritisere og tydeliggjøre kapitalismens konsekvenser, kommodifiseringens tyranni og stille til skue totalitære trekk ved demokratiet som sådan.

Situasjonistene i Paris aner også fare, og forsøker med sine kunstfiendtlige strategier å undergrave hele det kapitalistiske system. Avantgardebegrepet, slik det blir brukt av situasjonistene, kobles eksplisitt til konsumsamfunnets konsekvenser for menneskelig samhandling og eksistensbetingelser. Deres aktiviteter utforsket kunstens rolle og funksjon som medium for samfunnskritikk, men ble etterhvert splittet i synet på nettopp dette. Kunst som medium for slik kritikk, i følge Debord, blir på grunn av kapitalismens approprieringsmekanismer, umuliggjort, og må til slutt forkastes. For Asger Jorn ligger det dog et håp nedfelt i kunst som kritisk manipuleringsverktøy og noe som på sikt, kan anspore revolusjon i en mer gjennomgripende forstand.

Begrepet avantgarde blir for situasjonistene både et håp og kilde til frustrasjon, og deres revolusjonære anfektelser og kritiske tilnærmelser, blir således med på å sementere avantgardebegrepet, slik det har vært benyttet tidligere i sentrale deler av Europa – før, mellom og etter verdenskrigen – som et utpreget samfunnskritisk begrep. Og et begrep som innehar utopiske momenter, så vel som momenter gjennomsyret av utforskningsvilje, uavhengig av estetiske eller institusjonelle rammebetingelser som sådan. For Bauman blir dog disse momenter noe som ikke lenger innehar reell effekt, ettersom samfunnet er så splittet og fragmentert og berøringspunkter mellom de enkeltes

visjoner om fremskritt og mål er så små og få at det ikke lenger er mulig å utsi at noe er bedre eller mer relevant i en evolusjonær forstand. Avantgardebegrepet kan, på et vis ikke løsrides fra en tid hvor de ulike involverte aktører delte en felles tid og et felles rom. Med postmodernismen blir avantgarden, i følge Bauman impotent, uten muligheter til å forplante seg, og videre: uten mulighet til å forandre verden.

I en tid hvor avangardebegrepet mer er et sjangerbegrep koblet til kunstspestifikk innovasjon og overskridelse, men som også har spredt seg fra dette til også å betegne merkevarer, motefenomener og konsumprodukter, blir kontrasten stor til den betydning begrepet har vært koblet til opp gjennom historien, særlig da dens betydning som genuin samfunnskritikk og institusjonsfiendtlighet, og man kan vel forsiktig antyde at begrepet ikke lenger helt har den samme "farlige" betydning, som den var forbundet med tidligere. Og selv om begrepet – slik det har vært forsøkt vist i denne teksten – nok må presiseres i forhold til dens historiske fortid, for slik å unngå unødige forvirring med henblikk på hva som betones, når det benyttes i dag - enten det gjelder en ny generasjons kreative uttrykk innad det estetiske; kritikk av kunstverket som utilstrekkelig medium for estetiske ideer; eller slik den mest ekstreme varianten av avantgarden ville det: Kritikk og forkastning av hele kunsttradisjonen som sådan – så er avantgardebegrepet i sin originale betydning – som metafor for en gruppe individer som går i front for å utforske et ukjent landskap – fortsatt anvendelig, som forklarende og meningsbærende begrep, nettopp i kraft av dets potensielt subversive åpenbaringer; selv om det dog må legges til at den revolusjonære tanke, og den forandrene vilje som originalt lå til grunn for begrepet og begrepsdannelsen, på sett og vis hemmer enn fullgod bruk av begrepet i dag.

## Bibliografi

- Adamson, Walter L., *Embattled Avant-Gardes, Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press, 2007
- Adorno, Theodor W., *Estetisk Teori*. Oslo: Gyldendal, 1998
- Agamben, Giorgio, "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films" i McDonough, Tom, ed, *Guy Debord And The Situationist International, Texts And Documents*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2002
- Ball, Hugo, *Flykten ur tiden*. Lund: Ellerströms Forlag, 2000
- Baudelaire, Charles, *Dagböcker*. Oslo: Solum Forlag, 1975
- Bauman, Zygmunt, *Postmodernity and its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 1997
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999
- Berlin, Isaiah, *Freedom and its Betrayal*. London: Chatto & Windus, 2002
- Billing, Björn, *Modernismens åldrande – Theodor W. Adorno och den moderna konstens kris*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2001
- Blaug, Mark, ed., *Dissenters: Fourier, St Simon, Proudhon, Hobson*. Aldershot: Edward Elgar Publishing Company, 1992

Breton, André, *Conversations: The Autobiography of Surrealism*. New York: Marlowe & Company, 1993

Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan, 1969

Breton, André, *What is Surrealism?*. London: Pluto Press, 1978

Breton, André; Rivera, Diego; Trotsky, Leon, "Toward a Free Revolutionary Art" i Harrison & Wood, ed., *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1992

Bürger, Peter, *Om Avantgarden*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag AS, 1998

Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, N.C.: Duke University, 1987

Canetti, Elias, *Fakkelen i øret*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983

Claussen, Detlev, *Theodor W. Adorno, One Last Genius*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008

Debord, Guy, "Theses on Cultural Revolution" i McDonough, Tom, ed, *Guy Debord And The Situationist International, Texts And Documents*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2002

Desnos, Robert, *Liberty or Love!.* London: Atlas Press, 1993

Doherty, Brigid, "The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada" i *October* 105, 2003



Enzensberger, Hans-Magnus, *The Consciousness Industry, On Literature, Politics and the Media*. New York: The Seabury Press, 1974

Greenberg, Allan C., *Artists and Revolution, Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. Ann Arbor, Mich.: Umi Research Press, 1979

Haxthausen, Charles W., "Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein" i *October* 105, 2003

Huelsenbeck, Richard, ed., *Dada Almanac*. London: Atlas Press, 1998

Egbert, Donald D., "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", i *The American Historical Review*, Volume LXXIII, Number 2. 1967

Einstein, Carl, "On Primitive Art" i *October* 105, 2003

Fourier, Charles, *The Theory of the Four Movements*. Cambridge: University Press, 1996

Jarry, Alfred, *Collected Works I, Adventures in 'Pataphysics*, London: Atlas Press, 2001

Jennings, Jeremy ed., *Socialism: Critical Concepts in Political Science*. London and New York: Routledge, 2003

Koselleck, Reinhart, *Futures Past: On The Semantics of Historical Time*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1985

Kurczynski, Karen, "Asger Jorn og avantgarde-bevægelserne" i Ørum, Tania; Ping Huan, Marianne; Engberg, Charlotte, *En tradition af opbrud – Avantgardernes tradition og politik*. Hellerup: Forlaget Spring, 2005

McCloskey, Barbara, *George Grosz and the Communist Party*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997

Marx, Karl, *Det Kommunistiske Manifest og andre ungdomsskrifter*. Oslo: De Norske Bokklubbene, 2000

Mann, Thomas, *Doktor Faustus*. Oslo: Gyldendal, 1999

O'Brian, Patrick, *Pablo Ruiz Picasso, A Biography*. London: William Collins Sons and Co Ltd, 1989

Pegrum, Mark A., *Challenging Modernity – Dada between Modern and Postmodern*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2000

Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968

Proust, Marcel, *På sporet av den tapte tid, Veien til Guermantes*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2000

Proust, Marcel, *På sporet av den tapte tid, Sodoma og Gomorra*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2000

Richter, Hans, *Dada, art and anti-art*. London: Thames and Hudson, 1997

Sanouillet, Michel, *Dada in Paris*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 2009

Shattuck, Roger, *The Banquet Years, The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I*. New York: Vintage Books, 1968

Smith, Bernhard, *Modernism's History*. New Haven: Yale University, 1998

Tzara, Tristan, "Dada Manifesto 1918" i Harrison & Wood, ed., *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1992



## Sammendrag

Følgende oppgave er en redegjørelse av avantgardebegrepets ulike betydninger som metafor i Europa fra og med slutten av 1700-tallet frem til i dag. Begrepet følges fra dets opprinnelse i en utopisk og tidlig-sosialistisk sammenheng på midten av 1800-tallet, hvor avantgardebegrepet kobles til det å være fører av en overgripende idé. Deretter følges begrepet videre utover på 1800-tallet, hvor begrepet forflytter seg inn i et mer kunstnerisk-ideologisk felt – muliggjort av anarkistiske strømninger og ideer som omhandler kunst for kunstens egen skyld. Fra og med sent 1800-tall frem til første verdenskrig – en periode hvor også kritikk av offisielle kunstinstitusjoner forekommer, og hvor nonkonforme holdninger og individuelle preferanser heller enn massenes smak og offisielle påbud appeller mer hos de kunstnere, som samtiden omtaler som avantgardister, blir også avantgardebegrepet i senere i denne perioden koblet til andre ideer, hvor teknisk fremskritt, samt innovasjon og eksperimenter i kunsten betones i særlig grad. Denne kartlegging av de ulike meningsinnhold begrepet historisk har vært investert med blir utvidet ytterligere i mellomkrigstiden, hvor dadaismen – i tre varianter: Zurich-Dada, Berlin-Dada og Paris-Dada; samt surrealismen – så å si skaper avantgardebegrepets nye innhold, uten at de selv å benytter seg av begrepet som sådan; og de strømningene som ligger til grunn for disse aktiviteter er noe som behandles i særlig grad. Disse aktiviteter – knyttet til frigjøringsideologi og institusjonskritikk – og motivert av både etiske, så vel som estetiske og psykologiske hensyn, danner på sett og vis de elementer etterkrigstiden trekker frem som særdeles avantgardistiske. Etter den andre verdenskrigs, blir begrepet, som har blitt litt gammeldags, påny endevendt i håp om å finne sentrale kritiske momenter. Dette siste er i allefall tilfelle hos Theodor W. Adorno – med hans betoning av avantgarden som anti-kunst, som blir et sentralt moment i hans kritiske teorier. Situasjonistenes kulturvandalisme og revolusjonære påbud; samt Zygmunt Bauman dystre visjoner, hvor avantgardebegrepet og det det refererer til, ikke lenger er relevant i et postmoderne samfunn – danner også ramme for den betydning avantgardebegrepet har hatt i etterkrigstiden.